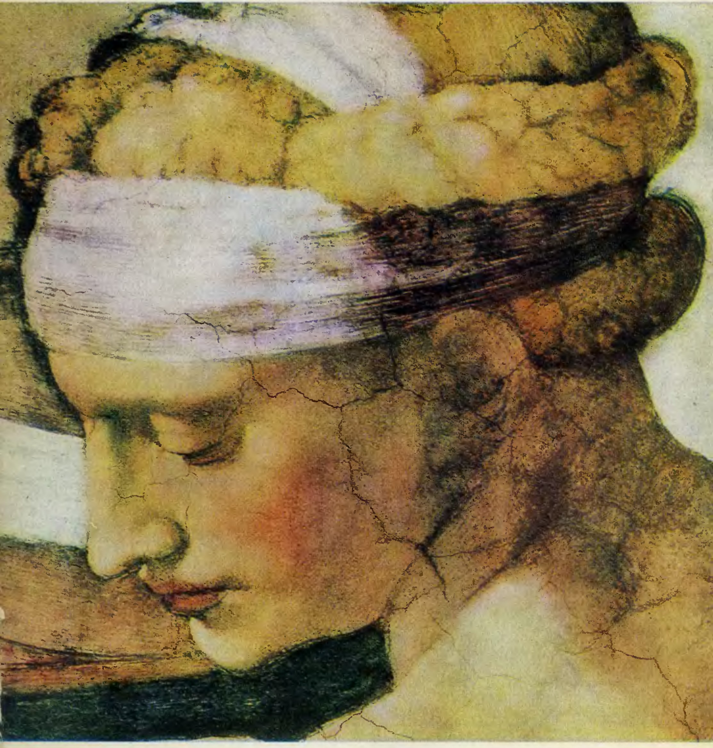
Charles de Tolnay

michelangelo



Editura Meridiane

Charles de Tolnay
MICHEL-ANGE
© Flammarion, 1970

Charles de Tolnay

michelangelo

Traducere de
CONSTANȚA TĂNĂSESCU

Prefață de
C. D. ZELETIN

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1973

Pe coperta I:
MICHELANGELO: *Sibila Libică* (detaliu)
Roma, Capela Sixtină
Fotocolor: SCALA, Firenze

O LUCRARE FUNDAMENTALĂ CONSACRATĂ LUI MICHELANGELO BUONARROTI

Momentul actual în cercetarea michelangiolescă este încă dominat de stabilirea cheii unice care să deschidă lumea genialului artist şi să ne dezvăluie în lumină coerentă opera care zguduie hotarul dintre două mari epoci de artă, Renaşterea şi barocul. Născut în plină efervescenţă a umanismului renascentist, temperament înclinat cu oarecare violenţă spre spiritual, Michelangelo Buonarroti a trăit afectiv şi mental o profundă experienţă platoniciană care i-a fixat pentru totdeauna nervurile arhitecturale ale operei lui, chiar dacă existenţa, lungă şi zbuciumată, îi poate fi asimilată unei oscilaţii cu o singură perioadă între neoplatonismul ficinian şi un catolicism de nuanţă augustiniană. Bibliografia michelangiolescă a stabilit de multă vreme lucrul acesta, însă omogenitatea neoplatoniciană a spiritualităţii renascentiste a făcut uneori dificilă extragerea unui profil aparte al lui Michelangelo. Cercetători contemporani, urmînd altora mai îndepărtaţi în timp, încă nu o pot face, ba unii[1] chiar contestă sensul neoplatonic al operei lui Michelangelo. Lucrările lui Charles de Tolnay vin să înlăture inconsecvenţele, unele ezitări şi interpretările de acest fel.

Aşadar, pornind de la Michelangelo şi mergînd în susul apei, dăm de Platon... Binele reprezintă pentru el sublima idee; idee este şi frumuseţea,

---

[1] Luciano Bellosi, *Michel-Ange peintre*, Flammarion, 1971.

însă o idee subiacentă binelui, un bine îndepărtat într-o oarecare măsură de arhetipul lui. Amîndouă sînt elemente ale armoniei universale; se pot îndepărta una de alta, însă nu se pot nega, fiind chipuri ale aceleiaşi feţe, elemente ale aceleiaşi ordini. Accesul către bine este îngăduit artistului prin zona frumuseţii, astfel că în contemplarea şi iubirea celor frumoase el poate afla izvorul înălţimii spre absolutul ideii de bine. Frumuseţea ascunde în structura ei ideatică resortul secret al desăvîrşirii sufleteşti, ea conţine deschiderea spre infinitul bunătăţii supreme. Iubirea declanşează întreagă această mişcare a spiritului. Contemplarea artistică, iubirea a tot ce e frumos are o valoare etică, ea fiind prima etapă ascendentă a Erosului universal. Crearea de frumuseţi va fi o cale sporită de înălţare, întrucît echivalează cu descoperirea unei imagini a binelui şi cu o afirmare a iubirii perfecţiunii, perfecţiunea fiind scopul final al întregii existenţe. Astfel, morala lui Platon este şi o estetică, iar arta pentru artă un nonsens sau o opacitate a celui ce o concepe astfel. Artistul se cade să fie un filozof care, pe de o parte, să tălmăcească filozofia prin imagine, iar pe de alta să descopere în dialectica socratică mijlocul înălţării de la frumuseţi la ideea ultimă de frumos. Arta, bazată pe simţiri, este inferioară filozofiei care se fundamentează pe reflecţie. Ea ţine mai mult de fenomenal decît de esenţial, mai mult de trup decît de spirit, ori trupul, complicat şi trecător, este cel care ţine încîlcit în el spiritul, simplu şi etern. Trupul împiedică anamnezisul — amintirea intuitivă a lumii ideilor — ţintă la care, depăşindu-şi arta, trebuie să ajungă artistul filozof. De aici a pornit izvorul iubirii şi durerii lui Michelangelo. În căutarea stărilor absolute ale spiritului şi conştient de harul cu care se născuse, marele sculptor, pictor, poet şi arhitect florentin a turnat în formele — care totdeauna i s-au părut neîncăpătoare — ale artei, tumultul unui suflet puternic, neliniştit, însetat de idealitate, întors lăuntric cu o vigoare pe care istoria spiritului omenesc nu a cunoscut-o decît rareori. El realizează un contrapposto, *în sensul renascentist de echilibru prin anti-*

teză, cu celălalt mare artist toscan, Dante Alighieri, cu al cărui spirit, proiectat mai mult în afară, a intrat într-o rezonanță gravă. Michelangelo a căutat în sine însuși izvorul unei liniști metafizice și s-a scufundat în propriul eu, foarte sensibil la întrebări pornite dintr-o necesitate adîncă, a căutat permanențele spiritului omenesc în miturile lumii păgîne și creștine, miturile în care, mai tîrziu, Nietzsche[1] *avea să vadă experiențe ale subconștientului grație cărora putem dibui ori percepe substratul metafizic al realității. Însă în Michelangelo artistul a fost mai mare decît filozoful, iar răspunsurile pe care le-a dat primul l-au nemulțumit pe al doilea, lăsîndu-l suspendat în incertitudini pe care le-a trăit tragic. Și tragic a fost faptul că filozofia celui învins de către artist era o filozofie de viață, nu o filozofie livrescă, suprapusă vieții proprii, existenței, unei existențe structurată pe grave întrebări privind eul. În acest caz artistul s-a prăbușit în descoperirea zădărniciei propriei arte, dar s-a înălțat la gîndul salvării prin credință. Suferindul ars de setea absolutului, care se temea să se mai întoarcă în sine însuși* (Deh, fate ch'a me stesso più non torni ! [2]), *care în* Judecata de apoi *se zugrăvea pe sine însuși în chipul Sfîntului Bartolomeu jupuit de piele, care străbate timpul pînă la noi și-l va străbate după noi cu atîtea versuri de o tragică frumusețe, dintre care îl amintim pe acel plin de semnificații,* Beata l'alma, ove non corre tempo ! [3] — Fericit sufletul în care timpul nu mai curge !, *care cutremurase secolul cu arta lui tumultoasă, mirabilă și nouă, nu rămăsese un învins, așa după cum l-au văzut unii comentatori, printre care și Romain Rolland* [4], *nu rămăsese « suferindul înnăscut », ori « robul spaimei demente ». El înfăptuise doar o translocare a uriașei lui energii dintr-o zonă a spiritualității în alta. Către anii*

---

[1] Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus*, 1872.

[2] Michelangelo Buonarroti, *Rime*, CXXXV.

[3] Michelangelo Buonarroti, *Rime*, LIX.

[4] Romain Rolland, *Viața lui Michelangelo*, Editura Meridiane, București, 1971.

bătrîneții, Michelangelo nu mai căuta, în înțeles neoplatonic ficinian, o înălțare spre ideea binelui suprem prin mijlocirea artei, ci dădea artei o servitudine umilă față de binele pe care îl descoperise în credință, ceea ce echivala în fond cu o ocolire a artei. Era, poate, o renunțare la individualismul impus pînă la urmă de platoniciana dialectică ascendentă a spiritului, față de care credința apăruse ca o reacție. Drumul parcurs de Michelangelo este, așadar, drumul de la platonism la credință, de la doctrina lui Marsilio Ficino la protestantismul gînditorului spaniol Juan de Valdés, pe care Michelangelo l-a cunoscut prin intermediul Vittoriei Colonna, este drumul de la ideea mîntuirii prin iubirea înfățișărilor frumoase ale lumii la ideea renunțării la vremelnicia pe care o constituie frumusețea, pentru a se putea scufunda astfel numai în iubirea nemijlocită a ideii absolute. Aceasta este distanța însăși de la David *pînă la* Pietà *din Florența, de la adorarea frumuseții lui Tommaso Cavalieri pînă la iubirea pentru austera Vittoria Colonna, de la desăvîrșirea și muzicalitatea celebrei* Pietà *din Roma pînă la nonfinitul profundei* Pietà Rondanini, *mută, aspră și nedusă cu dalta pînă la capăt, statuie în care artistul abandonează frumusețea vădită ochiului pentru a o face accesibilă viziunii interioare, grație multitudinii disponibilităților de sugestie pe care le oferă structura ei deschisă. Pe planul artelor plastice, evoluția artistului corespunde drumului de la stilul renascentist, echilibrat, apodictic și suficient sieși, la stilul baroc, expresie a energiei neistovite, a echilibrului amenințat și a infinitului căutării.*

Drumul acesta a fost mare și prin truda încercărilor și prin zbuciumul geniului și în sens strict cronologic, deoarece Michelangelo a trăit aproape nouăzeci de ani. Opera lui este imensă în profuziune iar personalitatea — pentru cine n-o poate cuprinde în întregime — contradictorie. Au trebuit să existe mulți exegeți ai operei sale pînă să vină Exegetul, *pînă să vină devoțiunea și știința care s-o înțeleagă lăuntric și s-o îmbrățișeze în totalitate, să treacă de « artistul-artizan », de « artistul-prinț » ca să* *poată ajunge la înțelegerea artistului-filozof. Acest exeget este Charles de Tolnay. Dincolo de istoria erudită a operei și de motivările ei psihologice, Charles de Tolnay procedează cu măsură la integrarea filozofică a diferitelor ei părți, singura care îngăduie înțelegerea deplină a omului universal care a fost Michelangelo Buonarroti. Lucrarea de față este o sinteză a celor cinci volume ale magistralei monografii publicată între 1943 și 1960 la Princeton University Press*[1]. *Aspectul fragmentar și registrele ei oarecum diferite se explică prin aceea că lucrarea reprezintă un compendiu al celor cinci masive volume, că este extrasă dintr-un număr impresionant — peste șaizeci — de cercetări personale asupra lui Michelangelo și prin faptul că Charles de Tolnay și-a propus să scrie o monografie a operei în care eposul nu este evocat decît în interese de lămurire a unor probleme legate de operă. Monografia sa continuă și încununează suita de lucrări fundamentale asupra lui Michelangelo, care începe cu însăși contemporanii marelui florentin, Giorgio Vasari și Ascanio Condivi, continuă cu Karl Frey, John Addington Symmonds, Hermann Grimm și se termină cu Henry Thode și Ernst Steinmann* — ca *să-i amintim numai pe cei mai prețuiți de cel ce iscălește aceste rînduri. Charles de Tolnay, doctor în filozofie al Universității din Viena și doctor* ès lettres *al Universității din Roma, a fost profesor la* Institute for Advanced Study *din Princeton și la Universitatea din Columbia (SUA), iar actualmente este director al Casei Buonarroti din Florența. Înainte de savanta exegeză michelangiolescă, foarte cunoscută în occident, Charles de Tolnay publicase, în 1937, prestigioasa lui monografie asupra lui Hieronimus Bosch*[2], *cercetarea cea mai adîncă și mai cuprinzătoare de pînă atunci în acest subiect, cu meritul de a fi deschis direcții noi de investigare și de a fi cer-*

---

[1] Charles de Tolnay, *Michelangelo*, Princeton University Press, I: *The Youth of Michelangelo*, 1943; II: *The Sistine Ceiling*, 1945; III: *The Medici Chapel*, 1948; IV: *The Tomb of Julius II*, 1954; V: *The final Period*, 1960.

[2] Charles de Tolnay, *Hieronymus Bosch*, Basel, 1937.

cetat opera bizarului pictor de pe punctul unor intersecții interdisciplinare, merit pe care îl redescoperim și-n exegeza sa michelangiolescă.

Vasta operă a divinului florentin — sculptură, pictură, poezie, arhitectură, inginerie — a mai fost, așa cum am amintit, analizată și de alți biografi și exegeți, dintre care e îndeajuns să-i numim pe cei germani, de o rară competență, de la sfîrșitul secolului trecut și începutul secolului nostru, care au epuizat aproape obiectul cercetării lor. Charles de Tolnay însă descoperă și secretul caracter unitar al acestei opere, în gînditorul *care a fost Michelangelo, și în adolescență cînd execută replici după Ghirlandaio, Giotto și Masaccio, și în tinerețe cînd dislocă pe jumătate din piatră bogatul în semnificații* San Matteo, *și în plină maturitate cînd pictează plafonul Sixtinei în care Charles de Tolnay va găsi figurarea ideii platonice a deificării progresive, și la bătrînețe în sentimentul de abandonare care îi mișcă neobosita daltă în miezul sensibil al pietrei.*

S-ar putea spune că nu sîntem în drept să vorbim despre o cultură filozofică și chiar nici despre o cultură platonică în cazul lui Michelangelo. Părerile sînt împărțite în această privință. Karl Frey[1] *este convins că marele artist nu a cunoscut direct doctrina justificării a lui Platon. Nu ar fi avut nici posibilitatea, nici dispoziția de a recepta în adolescență — cînd fervoarea platonică își trăiește la Florența apogeul — asemenea filozofie. Nu o putea primi nici prin mijlocirea școlii din San Marco; Michelangelo nu a fost elev la* Studio Fiorentino *și nici nu a primit educația copiilor lui Lorenzo de' Medici, tovarăși de joacă în grădinile-muzee, oricît ne-a convins de contrariul sîrguința romanțărilor postume. El nu a fost învățăcel al marelui poet platonizant Angelo Poliziano, nu a frecventat societatea lui Cristoforo Landino și nici Academia Platonică din Florența. Singurul lui contact cu Academia a constat în aceea că a iscălit împreună cu membrii ei memoriul către papa Leon al X-lea*

---

[1] Karl Frey, *Michelagniolo Buonarroti, sein Leben und Werke*, Berlin, 1907, I.

prin care florentinii cereau aducerea osemintelor lui Dante Alighieri din Ravenna la Florența. Opus intransigenței lui Karl Frey se află Ludwig von Scheffler[1] *care susține teza exagerată că Michelangelo a cunoscut direct textele lui Platon. Se pare însă că Michelangelo nu a cunoscut direct nici măcar opera lui Marsilio Ficino, deoarece era copil cînd acesta expusese, în 1480, celebrul lui comentar la* Banchetul[2] *lui Platon, iar în 1544 cînd apărea traducerea în* volgare *a tratatului său* Despre iubire, *caracterul platonic al tuturor domeniilor de afirmare a artistului se manifestase pe deplin. Atunci, care este canalul prin care Michelangelo a intrat în legătură cu filozofia lui Platon? Să nu trecem peste faptul că în opera lui Dante, Petrarca, Poliziano și Lorenzo, Platon trăiește o a doua viață și că Michelangelo cunoștea foarte bine opera acestor mari poeți. Pe Dante « ... îl știa în întregime pe dinafară » scrie Ascanio Condivi*[3]. *Pe de altă parte, Michelangelo s-a format în mediul de elevație al casei Medici la o vîrstă cînd sensibilitatea trezește paroxistic marile probleme ale existenței și cînd în tineri se ivește nevoia puternică de a trăi în idealitate, iar Michelangelo nu se poate să nu fi tresărit la fiecare ecou al acestei ambianțe. Structura lui sufletească îl făcea apt să recepționeze cu necesitate aceste ecouri și să le adune în sunete limpezi. Mai existau apoi tumultoasele lui experiențe sufletești cărora trebuie să le găsim explicația în tulburarea savonaroliană și în revelația artei păgîne și nevoia din ce în ce mai adîncă de a trăi dincolo de fruntariile materiei, nevoie căreia îi răspundea, într-un anumit chip, însăși sculptura.*

Sîntem destul de îndepărtați în timp de Renaștere ca să nu ne mai pară hazardată sau lipsită de pietate afirmația că există, la o examinare atentă,

---

[1] Ludwig von Scheffler, *Michelangelo, eine Renaissancestudie*, Altenburg, 1892.

[2] Arnaldo della Torre, *Storia dell' Accademia Platonica di Firenze, Florența*, 1902.

[3] Ascanio Condivi, *Vita di Michelangiolo Buonarroti*, LXIV.

unele coincidențe sau intersecții ale existenței lui Michelangelo cu a lui Socrate. Dincolo de înfățișarea fizică destul de apropiată a amîndurora, desprindem faptul că și unul și altul s-au îndeletnicit cu sculptura. Amîndoi, din motive aparent diferite, au abandonat această artă găsind-o, ca formă de spiritualitate, inferioară, primul credinței și al doilea filozofiei. Desigur că Michelangelo a sculptat pînă la sfîrșitul vieții; cu șase zile înainte de moarte încă mai cioplea, așa cum atestă o scrisoare a lui Daniele da Volterra, la Pietà *numită* Rondanini, *ceea ce nu ne îndreptățește să afirmăm că părăsise sculptura. . . Nu o părăsise, dar o negase, sau mai exact o negase pentru a o recompune mental astfel încît să capete semnificații ale unei ordini spirituale detașate de condiția celei mai desăvîrșite arte. Pe bună dreptate Charles de Tolnay spune despre cele două* Pietà *de bătrînețe că pot fi numite rugăciuni interioare. . . În visarea lui filozofică, Michelangelo vedea statuia preexistînd în piatră, sculptorului nerămînîndu-i decît să înlăture prisosul. Prin extinderea acestei idei platonice, el vedea însă și virtutea stînd ascunsă și apăsată de prisosul trupului:* Precum îndepărtînd ce-i prisosință/ Din piatra dură, / Apare-un chip ce crește pe măsură / Ce piatra dă-napoi sub stăruință, / Tot astfel bunătatea tăinuită / În sufletul ce tremură ca mlaja / Stă sub prisosul trupului, sub coaja / Sălbatică și aspră, nemuncită. . . [1] *Artistul găsea o similitudine între sculptură și deificarea proprie prin cultivarea virtuții. Și una și alta îngăduie depășirea naturii vizibile în vederea atingerii naturii veritabile, într-o întîlnire anamnetică și închidere de ciclu. Același lucru îl făcea într-un alt fel și Socrate cu materialul impalpabil al ideii, atunci cînd în maieutica sa preconiza conturarea și extragerea cu ajutorul unui dialog meșteșugit a adevărului ascuns în interlocutor și aducerea acestuia din urmă în situația de a-l limpezi din materialul neordonat al elemetelor logicii și de a-l exprima. Era și aceasta o sculptare.*

---

[1] Michelangelo, *Rime*, LXXXIX.

Conceperea Sixtinei pe trama unui dialog, într-o vădită alternanță cauză — efect, face din această frescă grandioasă o operă a Renaşterii, calchiată pe un raport de idei generale de marcă antică, iar interpretarea ei mai întîi din unghi filozofic şi apoi teogonic sau psihologic, constituie unul dintre meritele lucrării lui Charles de Tolnay. Stilul monografiei sale este al unei cercetări ştiințifice, în care cititorul avizat descoperă delicii pînă şi în elocuţiunea aridă sau în detaliul ultim. Limba este clară, simplă, concluzivă. Observația îmbracă adesea formulări gnomice: Apolo — David *dovedește că « ... nu orice victorie este și un triumf » sau « Limbajul arhitecturii corespunde înclinării bătrîneții spre raționament şi abstracție... Observația este pătrunzătoare şi relevantă, mai ales în studiul circulației motivelor în interiorul operei și este o surpriză să descoperi detalii comune în jocul de funigei al* Madonnei della Scala, *sculptată la şaisprezece ani, și în fermitatea tumultoasă a lui* Moise, *terminat la peste patruzeci de ani, între* Sfîntul Procul *şi* David, *între* Sfîntul Petroniu *şi profeţii Capelei Sixtine. La fiecare pas al acestei expuneri* pro re nata, *agrementată cu largi expansiuni comparatiste, simți puterea infuzată de cercetările personale ale autorului care şi-a extras din ele studiul de față. Apariţia în traducere românească a sintezei lui Charles de Tolnay completează bibliografia noastră michelangiolescă — în momentul de față încă departe de a fi bogată în studii reprezentative — cu o lucrare fundamentală, scrisă de unul dintre cei mai învăţaţi exegeți ai operei lui Michelangelo Buonarroti.*

C.D. ZELETIN

«Marii artiști, spune Proust, n-au făurit niciodată decît o singură operă, sau, mai bine-zis, n-au făcut decît să refracteze, prin medii diferite, același gen de frumusețe pe care o aduc lumii.» Cuvintele acestea pot fi aplicate operei lui Michelangelo, deoarece Michelangelo pare să fi fost obsedat toată viața de o unică viziune de măreție și de frumusețe, și fiecare din creațiile sale, la fel de desăvîrșite toate, poartă mesajul aceleiași lumi superioare și ascunse.

La Michelangelo nu există o emancipare progresivă în adevăratul sens al cuvîntului — de la o anumită școală către libertatea și originalitatea expresiei. Căci găsim, chiar în primele sale opere, germenul dezvoltării viitoare. Copilul de treisprezece ani care a intrat — în 1488 — în atelierul renumitului maestru Domenico Ghirlandaio din Florența vădea o independență și o maturitate precoce. În loc să imite stilul maestrului, sau arta rafinată a artiștilor florentini foarte la modă în acea vreme (Botticelli și Filippino Lippi), Michelangelc se îndreaptă către tradiția monumentală a artei toscane: Giotto și Masaccio, artiști care au trăit, respectiv, cu unul și două secole înaintea lui. A găsit în ei măreția și demnitatea de sentiment, exprimate în forme monumentale și simple.

Primele desene rămase de la Michelangelo, și pe care le-a executat probabil în atelierul lui

Ghirlandaio (1488) și la școala din Giardino Mediceo (1489), sînt copii după Ghirlandaio, Giotto și Masaccio. Două din copiile acestea sînt executate în sangvină; una se află și astăzi în Casa Buonarroti, iar a doua, altădată tot în posesia familiei Buonarroti, dar în momentul de față la Haarlem, vădesc întreaga timiditate a unui începător și în același timp preocuparea, care va deveni deosebit de caracteristică pentru Michelangelo, de a reda cu exactitate gîndirea modelelor sale, modificîndu-le totuși în detaliile secundare potrivit gustului său pentru simplitate.

Totuși, ceva mai tîrziu, într-un al doilea grup de desene, Michelangelo nu și-a mai imitat doar modelele, ci le-a completat și le-a dezvoltat tendințele inerente. Desenele acestea redau cu o vigoare necunoscută pînă atunci efectul stofelor grele și a celor suple, ponderea lor, și în același timp forța trupului care le susține. Michelangelo a conferit astfel acestor figuri o siguranță și o monumentalitate de un tip complet nou. Raportul între corp și draperie, raport de la cauză la efect, de-abia indicat la modelele sale, devine centrul de interes al lui Michelangelo care, stimulat de caracterul nou, dobîndit astfel de personajele sale, le-a transformat și capetele, dăruindu-le o forță psihică și o expresie plină de gravitate care lipseau predecesorilor săi. Formele capătă o ritmicitate organică, lăsînd impresia că sînt create dintr-o substanță maleabilă. Fără gesturi care să depășească o siluetă închisă, aceste forme vădesc, numai datorită conturului lor plastic și ponderii proprii, o mare forță lăuntrică.

Mulțumită faptului că l-a imitat pe Giotto și pe Masaccio, tînărul Michelangelo ajunge la o nouă reprezentare a măreției și a demnității omului. A luat de la modelele sale maiestatea ansamblului, dar a suprimat elementele convenționale, adăugînd o exactitate și mai mare în ceea ce privește redarea detaliilor. Totuși, această nouă calitate realistă a detaliilor nu coboară figurile sale la un nivel inferior, ci accentuează numai realitatea caracterului lor ideal.

Deşi avea un contract de trei ani cu Domenico Ghirlandaio, Michelangelo părăseşte « bottega » acestuia după un an, determinat, fără îndoială, de proaspăta sa vocaţie de sculptor. Într-adevăr, în 1489, Lorenzo Magnificul îi dă permisiunea să studieze sculptura în colecţiile nou instalate în grădina celebrului « Casino Mediceo ». Acestea se aflau sub conducerea unui elev de-al lui Donatello, sculptorul Bertoldo di Giovanni. Era un fel de şcoală liberă de artă.

Adolescentul de cincisprezece ani, « adoptat » de Lorenzo Magnificul şi locuind chiar în Palazzo de' Medici de pe via Larga (1490—1492), execută, în marmură, două reliefuri de stiluri opuse, unul cu subiect creştin, celălalt cu subiect păgîn: *Madonna della scala* şi *Lupta centaurilor cu lapiţii.* Această antiteză în stilul primelor două opere nu se explică numai prin dibuirile proprii unui începător, dacă avem în vedere că în răstimpul tinereţii sale Michelangelo creează, în mod alternativ, opere opuse atît prin spiritul cît şi prin forma lor. Oscilaţii pe care le-am putea explica mai curînd prin nevoia încercată de tînărul artist de a exprima în opere disparate tendinţele contrare ale eului său: tendinţa contemplativă care încearcă să evoce imaginea lăuntrică a frumuseţii şi tendinţa activă care încearcă să personifice forţele tumultoase ale temperamentului său. Michelangelo nu va încerca să facă sinteza acestor tendinţe decît mult mai tîrziu, în operele sale ciclice.

Operele contemplative sînt anticipări ale « marelui stil ». Un stil clasic, înaintea adoptării acestuia ca atare, datorită imobilităţii solemne a figurilor, a reducerii formelor la esenţial şi a faptului că spaţiul e subordonat figurii. Operele care traduc latura pasională sînt compuse din mase instabile, în interiorul cărora se agită o seamă de forţe. E un adevărat « protobaroc » care-şi va găsi împlinirea în arta lui Rubens. Vedem astfel cum două mari stiluri artistice, care se vor despărţi încă din secolul al XVII-lea pentru a intra apoi în conflict, sînt prezente la tînărul Michelangelo în mod simultan, ca două modalităţi (*modi*, sau maniere) de expresie; semn al unei suveranităţi artistice care alege, potrivit propriei sale dorinţe, limbajul cel mai adecvat. S-ar putea vorbi de o analogie cu maniera în care poeţii toscani se slujeau cînd de stilul « volgare », cînd de stilul « sublime ».

Vasari observase de altfel că *Madonna della scala* se inspiră, atît în privinţa compoziţiei cît şi a tehnicii, din Donatello. Într-adevăr, caracterul artei acestuia pare evident la prima vedere: în Fecioara văzută din profil, cu expresia ei serioasă şi gînditoare; în motivul scării care apăruse, la Lille, într-un relief de Donatello; în tehnica foarte plată, sau « schiacciato ». Donatello întrebuinţa însă tehnica aceasta într-un spirit pictural, în dorinţa de a da reliefurilor sale aspectul de « picturi » cu peisaje. Michelangelo, dimpotrivă, se inspiră de la natură şi de la forma blocului de marmură: păstrează, pe marginea blocului, o bordură îngustă din suprafaţa originară; îşi construieşte compoziţia în trei planuri paralele succesive care corespund însăşi structurii pietrei. Dar adevărul e că avem de-a face cu o Fecioară de Donatello transpusă pe planul ideal cel mai pur al artei clasice greco-romane, unde găsim, în geme sau în reliefuri funerare, femei gînditoare văzute din profil, în întregime, şezînd, într-o atitudine rigidă, înfăşurate într-un lung veşmînt din material transparent.

Cu toate acestea privitorul descoperă ici şi colo amănunte foarte personale şi caracteristice pentru Michelangelo: spatele musculos şi atletic al Pruncului care doarme sugerează, ca de atîtea ori în arta lui Buonarroti, întreaga potenţialitate de forţe, iar torsiunea corpului şi a capului, ca şi poziţia braţului îndoit anticipează în mod neîndoielnic spatele herculean al personajului denumit *Ziua* din capela Medici, pe care îl va executa cu vreo treizeci de ani mai tîrziu; braţul și mîna Pruncului, îndoite, amintesc încă de pe acum pe Hristos mort din celebra *Pietà* aflată în catedrala din Florența; mîinile Fecioarei care-și depășesc funcția imediată pentru a deveni gesturi expresive se regăsesc deseori în arta lui Michelangelo, și în special în mîinile lui *Moise* care vor avea, aproape douăzeci și cinci de ani mai tîrziu, aceeași poziție. În sfîrșit, integrarea formei Pruncului în corpul Mamei în care este învăscut în așa fel încît formează cu ea o unitate va fi o trăsătură caracteristică a *Fecioarei cu Pruncul* a lui Buonarroti. Nu se conturează decît partea de sus a Pruncului părînd aproape a se naște din sînul Mamei, cuprins între mîinile ei protectoare și marginea veșmîntului. Şi, pe cînd Donatello exprimă îngrijorarea maternă pentru soarta copilului prin gesturi energice, aici însuși sentimentul acesta e sublimat, deoarece Mama pare să intuiască destinul fiului său cu o resemnare plină de reținere și de stoicism.

Interpretarea scenei cu copii din arierplan este încă problematică — ideea că ar putea fi o aluzie profetică la Patimile lui Hristos, un fel de comentariu pentru a înțelege atitudinea meditativă a Fecioarei, ni se pare plauzibilă. Într-adevăr, doi dintre copii, aflați chiar la spatele acesteia, țin o pînză care ar putea fi giulgiul lui Hristos, temă deja cunoscută în arta de la sfîrșitul evului mediu și din Quattrocento-ul florentin, deși copiii apar aici tot sub chipul unor îngeri înaripați. Ceilalți doi, în fund la stînga, care par să se joace sau mai curînd să se certe, ar fi concepuți în cazul acesta, ca un element de contrast.

Cu toată nota de rigiditate din atitudinea Fecioarei și o anumită stîngăcie în distribuirea elementelor complementare, care adaugă de altfel un farmec în plus acestei opere de debut, avem de-a face cu o viziune a arhetipului Femeii, așa cum și-a imaginat-o umanitatea din timpurile cele mai îndepărtate. Redusă ca dimensiuni, concepția acestei imagini orgolioase, unde femeia este și creatoare de viață și paznică a morții, ne apare monumentală.

Tema celuilalt relief denumit *Lupta centaurilor*, care reprezintă răpirea Hippodamiei de către centaurul Eurition, i-a fost inspirată de Poliziano, poetul umanist de la curtea lui Lorenzo Magnificul (Vasari). Ideea de a acoperi cu figuri întreaga suprafață a blocului de marmură vine de la reliefurile antice reprezentînd luptele dintre romani și barbari. În reliefurile romane, însă, războinicii sînt îmbrăcați, așa că în trupurile lor nu se ghicește zvîcnetul vieții; există, de asemenea, și mai multe spații goale între figuri, iar formele sînt desprinse de fond. Michelangelo a dat antichității o interpretare personală, interpretare care denotă că trebuie să fi cunoscut reliefurile lui Giovanni Pisano.

De la figurile din unghiurile inferioare se ridică două linii diagonale ce se întretaie la înălțimea capului figurii centrale; de la cele două figuri din unghiurile superioare coboară două diagonale ce se întretaie în centru, acolo unde se află capul lapitului mort; iar la intersecția acestor două triunghiuri sînt plasate două figuri care joacă rolul axelor laterale. Schema aceasta geometrică e subordonată însă unei mari mișcări circulare în valuri, în jurul figurii centrale — mișcare ce va reveni mai tîrziu în marile compoziții cu nuduri multiple ca în *Bătălia de la Cascina* și *Judecata de apoi*.

Tema mitologică nu era pentru tînărul artist, pare-se, decît un pretext pentru a da în vileag, în acest vălmășag de trupuri goale cu suprafețe ritmice, lupta primordială a unei rase pentru propria-i existență. Căci nu se pot distinge semnele unei bătălii duse, după toate regulile, între adversari bine definiți și într-un loc definit; abia se pot distinge centaurii de lapiți, bărbații de femei, locul rămînînd însă nedeterminat. « Bătălie » nu înseamnă pentru Buonarroti o luptă între tabere opuse, una victorioasă și alta învinsă, ca în toate scenele de bătălie de la antichitate încoace: la el dualismul forțelor este numai manifestarea unității indisolubile a unui eveniment. Sînt valurile ce caracterizează dinamismul vieții pe care Michelangelo o înțelege ca o continuitate de forțe, care închide în sine destinele, diverse, ale existențelor individuale. Legate de materia originară, ca și una de alta, figurile par să fie semnificaţiile unei entități organice unice.

În contrast cu calmul *Madonnei della scala*, în « rilievo schiacciato », Michelangelo a ales pentru *Centauri* acel « mezzo rilievo », relief mai înalt, ale cărui principii artistice au fost definite de Vasari ca fiind alcătuite din trei planuri de figuri: întîi o serie de figuri întregi, realizate în « demironde bosse » sau într-un relief și mai înalt; apoi un al doilea șir de figuri, ascunse în parte de prima serie, realizate într-un relief mai puțin înalt; în sfîrșit, un al treilea plan, acoperit în parte de al doilea, în relief plat. Vasari specifică faptul că tehnica aceasta a fost preluată de la sculptorii antichității. De la porțile de bronz ale lui Ghiberti, ea a fost dezvoltată, la Florența, pînă la desăvîrșire. Michelangelo a moștenit această tradiție, ca și talentul de a modela figurile de mici dimensiuni într-un stil monumental. Dar el se diferențiază de predecesorii săi prin faptul că încearcă să păstreze unitatea materiei. Nu desprinde niciodată în mod complet figurile de masa blocului de marmură; capetele, mîinile și picioarele, chiar cele din primul plan, rămîn prinse în materia pe jumătate schițată. În felul acesta figurile par a fi zămislite de materia însăși.

În aceste două prime reliefuri, tînărul Michelangelo cîntă deja la două instrumente diferite, potrivit melodiei cerută de subiect. Întreaga artă viitoare a lui Michelangelo va fi doar dezvoltarea temelor acestor două opere ale sale.

Moartea lui Lorenzo Magnificul, în aprilie 1492, a schimbat în mod fundamental condițiile externe ale vieții artistului. De la confortul și siguranța palatului princiar, Michelangelo a fost nevoit să se întoarcă în modesta casă părintească. La aproape șaptesprezece ani, Michelangelo va executa iarăși două opere cu caracter antitetic: un *Crucifix* pentru starețul de la Santo Spirito și un *Hercule* pe care l-a vîndut familiei Strozzi. Ambele figuri sînt lucrate în « ronde bosse », prima în lemn, a doua în marmură. *Crucifixul*, Florența (Casa Buonarroti), mai mic decît mărimea naturală, a fost recent identificat (Lisner) cu *Crucifixul* de la Santo Spirito menționat de Condivi. De dimensiuni modeste, avînd proporțiile unui adolescent, opera destăinuie deja pe tors modeleul continuu pe care Michelangelo l-a putut vedea în sculptura elenistică. Tînărul artist a reînnoit tema: în locul poziției gotice, în zigzag, sau a poziției axiale a crucifixului italian din secolul al XV-lea, Michelangelo îl reprezintă pe Hristos pe cruce într-o atitudine inspirată de așa-numitul « contrapposto » clasic: capul și genunchii sînt întorși în direcții opuse, asigurînd în același timp supletețea și echilibrul plin de armonie al figurii. E vorba de o invenție protoclasică care va avea o influență considerabilă asupra crucifixelor florentine pe tot parcursul secolului al XVI-lea pînă la cele lucrate de Giovanni da Bologna. Tipul imaginat de tînărul Michelangelo a înlocuit cu totul tipul rigid dinainte de Quattrocento.

În privința lui *Hercule*, ne putem face o idee luînd ca bază un desen de Rubens aflat la Luvru și macheta în ceară de la Casa Buonarroti. Figura e în picioare, în « contrapposto », mîna stîngă lăsată pasiv pe șold, cu pumnul strîns, mîna dreaptă ținînd măciuca, pe care-o sprijină de pămînt, îndărătul piciorului drept. Capul este întors în direcția opusă piciorului care susține greutatea corpului. Aflîndu-se încă în repaos, figura exprimă potențialitatea acțiunii. E o adevărată prefigurare a lui *David* în marmură, care va fi inversat, ca o imagine văzută în oglindă. Într-adevăr, Hercule era, ca și David, simbol și patron al Florenței.

În contrast cu toți acei *Hercule* ai secolului al XV-lea florentin, care erau reprezentați în atitudinea copiată după celebrul *David* al lui Donatello, cu o mînă în șold, la Michelangelo se vede influența directă a antichității.

Probabil că în anii aceştia (1493—1494) Michelangelo a asistat la predicile înflăcărate ale lui Savonarola de la Santa Maria del Fiore, în cursul cărora călugărul dominican prezicea pedepsirea Florenței. Mai mult, se răspîndise și zvonul că regele Franței Carol al VIII-lea și armata sa se apropiau de oraş. Cuprins de panică, Michelangelo părăseşte Florența (înainte de 14 octombrie 1494), îndreptîndu-se spre Italia de Nord. Se duce mai întîi la Veneția, dar se întoarce în scurt timp la Bologna, unde va rămîne, în casa gentilomului Gianfrancesco Aldovrandi, mai bine de un an de zile (pînă la sfîrșitul lui 1495). După strălucitele promisiuni ale primelor sale opere, cele trei statuete executate, la vîrsta de douăzeci de ani, la Bologna (1495), vădesc un fel de slăbire a talentului, care se explică, în parte, prin natura comenzii primite: Michelangelo a fost însărcinat să completeze *Mormîntul Sfîntului Dominic* pe care Niccolò dell'Arca îl lăsase neterminat. Se poate observa totuși că artistul caută să elimine caracterul vag al modelului, mai cu seamă în fizionomiile acestor trei statuete.

Michelangelo începe să diferențieze fețele personajelor potrivit emoțiilor: sentimentul de indignare care se citește pe fața *Sfîntului Procul* anticipează mînia lui *David*, iar expresia energică a *Sfîntului Petroniu* se va regăsi în *Profeții* de pe bolta Capelei Sixtine. Şederea la Bologna a avut o importanță capitală pentru Michelangelo, căci aici va întîlni capodoperele adevăratului său părinte spiritual, Jacopo della Quercia, care, cu aproape un secol înainte, întruchipase în forme eroice stările sufletești — « movimenti dell' animo » — pentru a întrebuința termenul lui Leon Battista Alberti.

Că Michelangelo s-a inspirat din arta lui Jacopo della Quercia se vede mai cu seamă la *Sfîntul Petroniu*, cel cu draperia agitată de un vînt misterios. Este pentru prima dată, la Michelangelo, cînd draperia îi slujește să exprime în mod nemijlocit sentimentele și pasiunile personajelor — modestă prevestire a draperiilor fremătătoare ale profeților de pe bolta Capelei Sixtine. *Sfîntul Procul*, prin atitudinea și draperia sa, amintește de *Sfîntul Gheorghe* al lui Donatello (aflat la Bargello). Michelangelo renunță cu hotărîre, în lucrările acestea, la dulcele sentimentalism al *Sfinților* lui Niccolò dell'Arca pentru a îmbrățișa idealul eroic al Renașterii timpurii, inspirat probabil de predicile lui Savonarola: devoțiune exaltată pusă în slujba unei misiuni sublime în *Sfîntul Petroniu*, și dispreț vădit al eroului față de lumea exterioară în *Sfîntul Procul*. Influența lui Jacopo della Quercia nu rămîne un episod trecător, aceasta va juca un rol important în dezvoltarea viitoare a artistului, mai cu seamă în compozițiile cu mari subiecte biblice de pe bolta Capelei Sixtine.

De îndată ce situația politică din Florența devine stabilă, Michelangelo se întoarce, la sfîrșitul lui 1495, de la Bologna la Florența, unde nu rămîne decît vreo șase luni, răstimp în care execută două opere, tot cu caracter antitetic și de data aceasta: un *Sfînt Ioan Botezătorul* de mici proporții și un *Cupidon*. Erau două statuete ce reprezentau copii — temă care-l atrăgea în mod normal pe Michelangelo, căci la acea epocă, aflîndu-se încă sub influența lui Jacopo della Quercia, prefera masele maleabile. Cele două opere s-au pierdut și încercările de a le reconstitui rămîn ipotetice.

Deoarece Republica savonaroliană a Florenței nu-i oferă artistului nici o comandă, Michelangelo pornește spre Italia centrală. Îl vinde pe *Cupidon* unui negustor de artă din Roma cu intenția nemărturisită, poate, de a-și încerca norocul acolo.

În vîrstă de douăzeci și unu de ani, tînărul Michelangelo pune pentru prima dată piciorul, la 25 iunie 1496, în Cetatea eternă. Imaginația artistului, plină de visuri nemăsurate, nu pare să fie foarte impresionantă de vestigiile antichității romane. Michelangelo exprimă într-o frază laconică dintr-o scrisoare impresia pe care i-a făcut-o

Roma: *Certo mi pare ci sia molte belle cose*[1] (Milanesi, p. 375).

Se pare că n-a avut, atunci, nici un fel de contact cu curtea papală a lui Alexandru al VI-lea Borgia. Protectorii săi sînt cardinalul Riario, Jacopo Galli, un bogat bancher-colecționar, cardinalul francez Jean Bilhères de Lagraulas.

În lucrările efectuate în timpul primei sale șederi la Roma, care a durat cinci ani, se observă o dublă tendință: pe de o parte o adevărată competiție cu arta romană antică, iar pe de alta ambiția de a se măsura cu finețea și precizia sculptorilor florentini din a doua jumătate a secolului al XV-lea ale căror opere, în număr destul de mare, împodobeau bisericile Romei.

Operele care s-au păstrat din această primă ședere a lui Michelangelo la Roma vădesc, din nou, un caracter opus: un *Bachus* și probabil o *Venus* (astăzi la Casa Buonarroti) în stil antic și o *Pietà* în stil florentin. *Venus* și *Bachus* au fost executate probabil înainte de *Pietà*, căci mai păstrează încă unele reminiscențe ce trădează tehnica anterioară a artistului. *Pietà*, în schimb, vădește o mare finețe și preciziune în modeleul suprafețelor. *Venus* și *Bachus* trebuiau să fie așezați în mijlocul unei grădini pline de opere aparținînd antichității, ceea ce explică de ce statuile acestea sînt lucrate în așa fel, încît pot fi văzute din toate părțile.

Bachus este, pentru Michelangelo, zeul vinului, cu un corp lipsit de energie și puțin efeminat. De-a lungul membrelor și pînă la capul care se apleacă sub propria-i greutate pare să urce o adevărată sevă. În loc de păr, pe cap îi cresc ciorchini de struguri. Personajul simbolizează supraabundența naturii autumnale, în chiar clipa declinului. Stă în picioare, dar într-o atitudine greoaie și nesigură. Latura muritoare a ființei sale e exprimată printr-o mască de leu, aflată jos, îndărătul piciorului stîng, iar primenirea periodică prin micul satir care șterpelește un ciorchine. Satirul e în spatele lui Bachus, iar masca în spatele satirului; aceste trei entități alcătuiesc un fel de spirală, iar privitorul trebuie să facă înconjurul statuii pentru a vedea grupul în întregime. Acest fel de compoziție va fi o excepție în arta lui Michelangelo, căruia îi plăcea să-și compună statuile pentru a fi contemplate dintr-o singură parte. Jocul delicat al mușchilor de pe părțile cărnoase ale corpului denotă cunoașterea artei statuare a antichității și a anatomiei, ca și o măiestrie tehnică remarcabilă.

---

[1] Am impresia, bineînțeles, că aici sînt multe lucruri frumoase (it.) Notele aparțin traducătoarei.

Pietà, al cărei contract poartă data de 1498 (Milanesi, p.613), se leagă de un tip creat în secolul al XIII-lea sau al XIV-lea în Franța sau în Germania — să nu uităm că grupul a fost executat pentru un cardinal francez, probabil pentru mormîntul său — dar care s-a răspîndit după puțină vreme și în Italia: Fecioara singură, ținîndu-l pe Hristos mort pe genunchi, așa cum ținuse odinioară Pruncul. În cele mai vechi exemplare ale acestui tip iconografic, dimensiunile lui Hristos sînt reduse uneori la dimensiunile unui copil. Michelangelo îi păstrează proporțiile naturale, reușind totuși să realizeze unitatea armonioasă a celor două corpuri. Dă amploare genunchilor Mariei, pe care-i înfășoară într-o draperie grea. Corpul lui Hristos nu mai are o poziție strict orizontală, depășind cu capul și cu picioarele silueta ansamblului, ci linia corpului său, frîntă de trei ori, se adaptează corpului Fecioarei și faldurilor draperiei, subordonîndu-se conturului triunghiular al Fecioarei. Prin asemenea mijloace a izbutit Michelangelo să creeze o *Pietà* armonios echilibrată. Faldurile, multiple și agitate, de pe pieptul Fecioarei ni le amintesc și de data aceasta pe cele ale lui Quercia, dar tratarea lor în muchii accentuate, ca și cavitățile profunde ale veșmîntului, sînt de-o precizie pur florentină, care ne duce cu gîndul în special la Leonardo da Vinci. Opera aceasta a fost executată cu grijă pînă la cel mai mic amănunt, suprafața ei e complet șlefuită. Este cea mai

« finită » operă a lui Michelangelo. Prin compoziţia ei triunghiulară, prin liniile ei sinuoase, lucrarea denotă un gust clasic. Michelangelo a văzut probabil vreo stampă sau vreun desen reprezentîndu-l pe Hristos din *Cina* pe care Leonardo era pe cale s-o desăvîrşească la Milano.

Figura plină de fineţe şi expresia contemplativă a Fecioarei, gestul de resemnare, banda care-i taie pieptul în diagonală, chipul lui Hristos, cu trăsături fine şi cu fruntea încadrată triunghiular de păr, sînt ecourile artei lui Leonardo.

Michelangelo îşi stăpîneşte acum tehnica la perfecţie; este un « virtuoso » în ceea ce priveşte precizia şi diferenţierea celor mai neînsemnate detalii, dar oarecum în detrimentrul spontaneităţii viziunii de ansamblu.

Cei patru ani pe care artistul i-a petrecut la Florenţa, după întoarcerea sa din primăvara lui 1501 pînă în martie 1505, alcătuiesc perioada deplinei dezvoltări a măiestriei sale. La Bologna Michelangelo a diferenţiat emoţiile, la Roma formele exterioare, acum devine un adevărat maestru în reprezentarea trupului omenesc în structura lui plastică intimă. Fără să neglijeze exactitatea şi bogăţia detaliilor, Michelangelo le subordonează viziunii esenţiale a ansamblului. Limbajul său artistic devine mai sever. Acestei severităţi a formei îi corespunde severitatea spiritului. Personajele pasive, veşnic pradă emoţiilor, sînt înlocuite de o rasă eroică. Şi nu mai sînt victimele unor forţe pe care nu le pot controla, ci stăpînii propriului lor destin.

La 19 iunie 1501, Michelangelo semnează, cu întîrziere, la Florenţa, contractul pentru ultima sa comandă romană, livrarea unui număr de cincisprezece *statuete pentru mormîntul cardinalului Piccolomini* — viitorul papă Pius al II-lea — de la catedrala din Siena. Au fost livrate cinci, dintre care numai două *(Sfîntul Petru* şi *Sfîntul Pavel)* au fost executate cel puţin în parte de mîna lui Michelangelo; alte două *(Sfîntul Grigore* şi *Sfîntul Pius)* de Baccio da Montelupo după desenele lui Buonarroti şi una de Torrigiani. În severitatea și simplitatea draperiilor rectilinii ale *Sfîntului Petru* și în expresia și faldurile pline de dramatism ale *Sfîntului Pavel* e cît se poate de vizibilă influența lui Donatello. Lucrarea aceasta nu pare să-l fi interesat prea mult pe Michelangelo, deoarece la Florența îl aștepta o comandă mult mai importantă — executarea unui *David* de mari proporții.

Blocul în care Michelangelo l-a modelat pe *David* fusese început cu patruzeci de ani înainte (1463) de Agostino di Duccio. Blocul era proprietatea administrației Domului și trebuia să servească la decorarea unuia din pintenii exteriori ai catedralei. Agostino începuse un gigant (probabil un *David*), dar își abandonase lucrarea. Iar de atunci administrația catedralei căuta un artist capabil să termine opera începută de Agostino di Duccio. Și l-a găsit, în septembrie 1501, în persoana lui Michelangelo, care, din 1501 pînă în 1504, izbutește să făurească din blocul acesta, fără să recurgă la alte bucăți de marmură, o statuie completă. Din față nu se observă că sculptura a fost executată dintr-un bloc la care începuse să lucreze un alt artist. Doar părțile laterale, mult prea înguste, denotă că blocul n-a fost ales de Michelangelo, ci de un maestru din Quattrocento: Michelangelo ar fi ales neîndoielnic un bloc mai gros. Virtuozitatea manuală s-a bucurat întotdeauna de o mare prețuire din partea florentinilor și cutezanța cu care a învins Michelangelo greutățile în fața cărora, timp de o jumătate de secol, s-au poticnit atîția artiști, i-a surprins pe compatrioții săi și i-au asigurat popularitatea. Nici una din operele sale n-a fost atît de admirată de către cetățenii Florenței ca acest *David* lucrat în marmură.

Atitudinea personajului pare calmă dar plină de tensiune, fiind de fapt o reluare a celei a lui *Hercule* din 1492—1494. Contrastul dintre cele două părți este bine marcat: întreaga greutate a trupului cade pe piciorul drept, iar partea aceasta este complet verticală și închisă. Cealaltă parte, cu silueta frîntă de brațul ridicat, este deschisă.

Contrast ce corespunde, așa cum a observat J. Wilde, distincției morale pe care-o făcea evul mediu între cele două părți ale trupului omenesc:partea dreaptă fiind întotdeauna sub protecția divină, deci plină de siguranță, iar partea stîngă vulnerabilă, expusă puterilor întunericului. Michelangelo va repeta diferențierea aceasta și mai tîrziu, în *Moise.* Felul de a trata corpul omenesc este nou în *David.* În loc să accentueze, prin ritmul formelor, forțele interioare care freamătă, artistul caută acum să redea cu toată precizia structura anatomică. Bogăția detaliilor, diferențierea oaselor, a mușchilor, a vinelor și a părților moi nu va fi depășită în operele sale de mai tîrziu. În natură, fiecare parte a trupului omenesc sugerează funcția pe care o îndeplinește grație formei sale, chiar fără să fie în mișcare. Redînd structura esențială a organelor aflate în repaos, artistul indică în același timp virtualitatea acțiunii. Deși în mod pasiv, brațul și mîna dreaptă evocă puterea și posibilitățile lor cinetice datorită mușchilor și vinelor perfect accentuate, acest *David* nu este copilul victorios din Biblie: el este încarnarea forței (« Fortezza ») și a mîniei (« Ira »). Iar « Forța » era considerată, de către umaniștii florentini din prima parte a Renașterii, drept cea mai de seamă virtute civică. Încă din al doilea pătrar al secolului al XV-lea, aceștia au glorificat lupta activă pentru apărarea patriei. Această doctrină a « Forței » ridicată la rangul de virtute civică este completată, la scriitorii Renașterii (cei din Florența mai întîi, apoi și cei din restul Italiei), prin doctrina « mîniei », patima mîniei, condamnată drept viciu în evul mediu, dar ridicată acum și ea la rangul de virtute civică. Căci mînia stimulează forțele morale ale omului curajos (H. Baron).

Acest *David* al lui Michelangelo este așadar încarnarea principalelor virtuți civice republicane: e un « cittadino guerriero »[1]. Michelangelo a identificat tipul lui David cu cel al lui Hercule în scopul de a exprima cît mai bine aceste virtuți: după cum unul era un simbol al forței pentru antichitatea clasică, celălalt era un *manu fortis* al evului mediu. Nu trebuie să ne mire faptul că Michelangelo a îmbinat aceste două tipuri într-un moment destinat să preamărească virtuțile civice republicane, mai cu seamă că, începînd de la sfîrșitul secolului al XIII-lea, Hercule fusese onorat în calitate de patron și protector al Florenței, și înfățișat ca atare pe sigiliile orașului. Interpretarea dată de noi poate fi confirmată de o frază de-a lui Vasari, prin care se atestă că statuia a fost considerată de către contemporani drept reprezentarea unui ideal politic republican. Într-adevăr, Vasari spune: *Si come egli (David) haveva difeso il suo popolo e governatolo con giustizia, così chi governava quella città dovesse animosamente difenderla e giustamente governarla* [1]. Alegerea finală a locului de amplasare a statuiei în fața intrării palatului Senioriei confirmă încă o dată ipoteza noastră. Michelangelo ținea să-și vadă statuia plasată în acest loc anume, care, din pricina semnificației politice, era cel mai potrivit. Donatello executase grupul *Judith și Holofern* pentru Cosimo de' Medici și la început lucrarea a fost păstrată în palatul acestei familii. Puțin după expulzarea acesteia, în 1495, cetățenii Florenței au luat hotărîrea să pună statuia în fața palatului Senioriei, dînd acestei schimbări o semnificație politică, deoarece socoteau statuia drept un simbol al victoriei Republicii asupra tiranilor. Pe noul piedestal a fost gravată următoarea deviză: *Exemplum salutis publicae cives posuere* 1495 [2]. Începînd cu această dată, locul respectiv a fost așadar consacrat memoriei victoriei libertăților civice și înfrîngerii tiranilor, și

---

[1] Cetățean soldat (it).

---

[1] Întocmai cum el (David) a apărat și și-a condus poporul cu dreptate, tot așa cei care guvernau acest oraș ar fi trebuit să-l apere cu curaj și să-l guverneze cu dreptate (it.).

[2] Cetățenii au pus-o în 1495 ca o pildă a salvării publice (lat.).

Michelangelo a vrut să exprime prin acest *David* al său, într-un chip mai măreț și mai nobil însă, tocmai ideea apărării libertăților republicane. Acest *David* în marmură al lui Michelangelo poate fi considerat ca un fel de sinteză a idealurilor Renașterii florentine. În preciziunea anatomiei personajului recunoaștem spiritul de investigație științifică al florentinilor, în formele pline de forță și în chipul lui nobil și mîndru regăsim concepția eroică a omului socotit o făptură liberă, stăpîn pe propriul său destin. Între statuile florentine din secolul al XV-lea, cea mai apropiată este desigur *Sfîntul Gheorghe* a lui Donatello. S-a consemnat de multă vreme faptul că anumite trăsături ale acestuia îl anunță pe *David*. În împrejurări asemănătoare — Republica în pericol — Donatello a reprezentat și el acel tip de « cittadino guerriero ».

Mai tîrziu (începînd din anul 1508), conducerea Republicii florentine a dorit în fața palatului Senioriei, pentru a face pandant lui *David*, o a doua statuie gigantică, executată tot de Michelangelo, *Hercule și Anteu*, deoarece, așa cum a spus Vasari, și unul și celălalt — David ca și Hercule — sînt emblemele (« insegne ») palatului. Încă din evul mediu, așa cum am văzut, Hercule a fost socotit drept unul din patronii Florenței. Inscripția de pe sigiliile orașului dezvăluie semnificația simbolică a lui Hercule: *Herculea clava domat Florentia prava*[1]. Cu alte cuvinte: Hercule apără libertatea interioară împotriva loviturilor de stat, așa cum David apără libertatea împotriva dușmanului străin.

Tot ceea ce ne-a rămas din proiectele lui Michelangelo pentru *Hercule și Anteu* sînt trei magistrale schițe în sangvină, executate în anul 1525, și un grup în lut, *Hercule și Cacus* (Florența, Casa Buonarroti). Schițele îl reprezintă pe Hercule ridicîndu-l pe Anteu. Anteu încearcă să scape din strînsoare și cele două corpuri se înlănțuie închipuind o spirală.

---

[1] Măciuca lui Hercule potolește stricăciunile Florenței (lat.).

Un al doilea *David*, în bronz, astăzi pierdut, a fost executat pentru Pierre de Rohan, mareșal de Gié. Michelangelo nu a fost pe deplin liber, deoarece mareșalul cerea ca figura să fie ca aceea din curtea Senioriei, adică întocmai ca *David* în bronz al lui Donatello (vezi contractul, august 1502, Milanesi, p. 624). În schița de la Luvru se vede cum Michelangelo a urmat liniile generale ale modelului, dînd însă o nouă soluție problemei.
În primăvara anului 1501, pe cînd Michelangelo se afla din nou la Florența, Leonardo expune la mănăstirea Santissina Annunziata cartonul pentru *Sfînta Ana.* Noua manieră, melodioasă, a grupării personajelor în mișcare din această operă a stîrnit admirația florentinilor și a exercitat o influență considerabilă asupra lucrărilor celor mai valoroși artiști. Într-un desen în peniță, aflat la Oxford, tratînd același subiect, Michelangelo își pune aceeași problemă, dar o rezolvă într-un alt mod. În compoziția lui Leonardo personajele descriu o mișcare circulară, gesturile lor ascultă de un ritm secret, și fiecare mișcare o prevestește pe următoarea. La Michelangelo, dimpotrivă, fiecare personaj acționează independent de ceilalți, ansamblul este bazat pe disonanță. Fiecare personaj rămîne izolat și închis în propria-i lume de tristețe.
Alte mărturii ale interesului pe care l-a avut Michelangelo pentru arta lui Leonardo sînt *Madonna din Bruges* și cele două tondo-uri. Data la care a fost lucrată *Madonna din Bruges* nu se cunoaște, dar precizia execuției, bogată în observații realiste cînd este vorba de detalii, pare să indice că opera a fost concepută puțin timp după ce artistul terminase *Pietà*, poate în primăvara sau vara anului 1501, la Florența. Michelangelo a progresat cu încetineală: pruncul e mai dezvoltat. Data de 1504 e prea tardivă.
Fecioara, văzută din față, este așezată și are o poziție severă și imobilă, fără înclinarea aceea fermecătoare a capului pe care o putem găsi aproape la toate Fecioarele din secolul al XV-lea. Solemnitatea atitudinii e accentuată de pliurile

verticale și simetrice de pe piept (sec. V î. e. n.), de vălul care-i acoperă capul într-o manieră aproape arhitecturală și de trăsăturile regulate ale feței sale cu expresia gravă (Leonardo). Contrar tradiției, Pruncul nu e așezat pe genunchii Fecioarei, ci stă în picioare, înconjurat de faldurile rochiei, ca și cum ar fi apărat de acest soi de nișă. Datorită dispoziției acesteia neobișnuite, Pruncul pare că se află încă în pîntecul protector. În același timp e caracterizat ca un mic erou într-o poză antică (motiv transmis într-un desen de Pisanello), pe punctul de a se elibera și de a porni pe calea vieții. Figura bucălată, cu zîmbetu-i dulce, exprimă candoarea copilăriei. Chipul Fecioarei vădește, cu toată neliniștea pe care o relevă cuta dintre sprîncene și grimasa gurii, tot un fel de fermitate în concepția stoică a destinului. Cu ideea aceasta de a reprezenta Pruncul în pîntecul matern, opera lui Michelangelo reia un vechi tip bizantin al Fecioarei, « Platytera », care-și poartă Pruncul încă nenăscut în pîntece, închis într-o mandorlă. În arta tîrzie bizantină mandorla e transformată uneori în draperie, formă care a trecut ulterior în arta occidentală. O găsim la Florența în *Fecioara* lui Coppo di Marcovaldo, secolul al XIII-lea, iar mai tîrziu la Donatello în *Madonna* sa de la Santo din Padova. La Michelangelo Pruncul se află de asemenea înconjurat de o draperie. Ideea l-a obsedat pe Michelangelo multă vreme.

Cele două *Madone* în tondo și *Sfîntul Matei* denotă că Michelangelo părăsește rafinamentul și bogăția detaliilor și că tinde, de-acum înainte, către o artă mai masivă și mai sintetică. Limbajul florentin e înlocuit de cel al Romei antice. Sînt cele dintîi opere ce relevă că artistul a depășit echilibrul clasic și că tinde spre un nou stil monumental. Și este semnificativ faptul că cele două *Madone* în tondo și *Sfîntul Matei* au rămas neterminate, deoarece impresia de vag în detalii slujește la accentuarea forței ansamblului. Lucrările acestea prevestesc operele de maturitate ale lui Michelangelo *(Sibilele* de pe bolta Sixtinei), fiind în același timp sursa principală a stilului *Madonelor* lui Rafael, ca și a *Madonelor* lui Fra Bartolommeo și ale lui Andrea del Sarto. Amploarea și maiestatea sporită a formelor merg mînă în mînă cu o mai mare plenitudine a vieții interioare. Tondo-ul de marmură executat pentru Bartolommeo Pitti (Bargello) a fost făcut probabil în timp ce artistul lucra încă la *David* (către 1503—1504) și pare să fie anterior, cu puțin, celui de la Londra. Formele corpului și faldurile veșmîntului, tratate într-o manieră mai largă, sînt mai masive decît la *Madonna din Bruges*. Capul, deși aparținînd aceluiași tip, e și el mai mare, apropiindu-se, ca expresie, de cel al lui David.

Fecioara e așezată din profil pe un bloc scund, Pruncul se sprijină de mama sa care îl înfășoară în propria-i haină cu un gest brusc, ca și cum ar vrea să-l apere (o schiță pentru Fecioară se află pe spatele desenului la Muzeul Condé din Chantilly). Își înalță capul cu privirea pierdută în depărtare: vede primejdia, pare însă că e pregătită. Caracterul ei profetic este exprimat și în mod simbolic prin heruvimul de pe frunte care semnifică, potrivit concepției evului mediu, « darul cunoașterii supreme ». Pruncul, a cărui atitudine e luată de la vechile genii funerare (vezi cel de la sarcofagul Fedrei, denumit al contesei Beatrice, cimitirul din Pisa) este întruparea contemplației inocente. E un copil în adevăratul înțeles al cuvîntului, necunoscător al destinului care-l așteaptă. Chipul micului Sfînt Ioan a fost modelat de Michelangelo după tinerii satiri sau centauri ai antichității. E în contrast cu Isus și întruchipează principiul activ al vieții. Aceste două principii opuse, contemplația și activitatea, apar ca sintetizate și sublimate în capul Fecioarei.

Pliurile veșmîntului Fecioarei iau o formă circulară deasupra gleznelor și în jurul piciorului stîng al Pruncului. Silueta Fecioarei, completată de cei doi copii, devine, și ea, circulară, astfel că forma tondo-ului corespunde în modul cel mai natural, fără nici un fel de artificiu, configurației grupului. Așa că aici compoziția e cea care corespunde, prin propria ei structură, limitei circulare a blocului. Forma umple, în cea mai mare parte, suprafața relativ mică a blocului de marmură, dînd astfel impresia de grandoare.

Tondo-ul din Londra, pentru Taddeo Taddei, rămîne, în ceea ce privește calitatea execuției cîtorva detalii, mai prejos de cel de la Bargello și există probabilitatea ca un « garzone » din atelierul lui Michelangelo să fi modificat cîteva falduri. Micul Sfînt Ioan se apropie de Isus Hristos jucîndu-se cu sticletele pe care-l ține în mîini. Copilul Isus, înfricoșat, se refugiază la sînul mamei care, plină de blîndețe, îl reține cu mîna pe micul Sfînt Ioan. Mișcarea amplă a Pruncului a fost copiată de către Michelangelo aproape în mod identic după copiii vechilor sarcofage pe care era reprezentată Medeea. Sticletele este, poate, simbolul sufletului; iar aici, unde se zbate între mîinile Sfîntului Ioan, ar putea exprima presentimentul Patimilor. Corespondența între forma tondo-ului și silueta rotunjită a grupului care-l umple este aici și mai accentuată decît în tondo-ul de la Bargello. Dacă, pentru acesta din urmă, Michelangelo a luat ca punct de plecare figura centrală pe care a completat-o cu cei doi copii, în tondo-ul de la Londra artistul lucrează de la circonferință către centru, accentuează limita cercului cu trupul Fecioarei și al Sfîntului Ioan, pe care le unește prin diagonala alcătuită de corpul lui Isus.

Madonna Doni (Sfînta Familie), de la Uffizi, singurul panou autentic de Michelangelo, a fost executat probabil în 1503—1504, data căsătoriei lui Agnolo Doni cu Maddalena Strozzi, ale cărei arme se află pe ramă (G. Poggi). Stilul minuțios, abstract și dur ne amintește de stilul *Madonnei din Bruges* și pledează în favoarea acestei date. Nu mai e, aici, o madonă sibilină ci o mamă eroică și virilă care, cu brațele-i goale și musculoase, își ridică pruncul pe umăr, cu gestul femeii care-și poartă amfora. Familie de giganți spartani, personajele acestea apar într-o stare de senină euforie, bucurîndu-se în tăcere de vigoarea și de supleţea trupurilor lor atletice. Par alcătuite dintr-un monolit cilindric, ochiul privitorului încercînd să-i dea ocol şi urmînd, supunîndu-se voinţei artistului, curba în spirală care se ridică de la piciorul drept al Fecioarei, trece prin genunchii săi şi prin piciorul stîng al lui Iosif, pentru a reveni iarăşi în faţă, prin împletitura braţelor sale, şi ajungînd în sfîrşit la inelul superior format din micuţele braţe ale lui Isus. Cilindrul grupului, ca şi spaţiul care-l mărgineşte, a cărui formă e circumscrisă în hemiciclul de piatră, par conţinute într-o sferă de cristal închisă din toate părţile. Ideea de a plasa un personaj pe umerii celuilalt este simbolul victoriei unui principiu nou asupra unui principiu vechi. Aşa cum maeştrii evului mediu i-au pus, uneori, pe apostoli pe umerii profeţilor. Iar Pruncul, pe care Fecioara îl contemplă în extaz, cu o privire plină de adoraţie şi de speranţă, reprezintă lumea noului Testament *sub gratia*. Aici nu mai vedem copilul inocent, ci pe tînărul învingător cu fruntea încinsă de panglica atleţilor victorioşi. Îşi priveşte mama cu expresia unei fiinţe conştiente de misiunea pe care o are de îndeplinit. În spate, separaţi de un zid scund, se văd două grupuri de efebi cu trupurile pline de supleţe. Unul din efebi îşi îmbrăţişează prietenul. Un al treilea tînăr dă semne de gelozie. La stînga, alţi doi tineri privesc scena aceasta de dragoste. Ansamblul pare să fie lumea păgînă care nu are decît o vagă presimţire al unui eveniment a cărui însemnătate n-o înţelege. Singur, Sfîntul Ioan, în spatele zidului, priveşte cu extatică admiraţie dumnezeiasca scena. El este legătura între cele două lumi.

Madonele lui Michelangelo nu par făcute pentru a fi adorate de nişte credincioşi obişnuiţi, adesea analfabeţi, care caută în imaginea sfîntă obiectul propriei lor devoţiuni, speranţa propriei lor mîntuiri. La Michelangelo nu întîlnim tipul Fecioarei hieratice. Se presupune că Fecioara are drept spectatori doar oameni cultivaţi, aşa cum într-adevăr şi erau Bartolommeo Pitti, Taddeo Taddei şi Agnolo Doni, care pot găsi o mîngîiere filozofică în contemplarea idealității formei, în noblețea atitudinii spirituale și forța sufletească a Fecioarei, dreaptă, contemplativă, fără a fi zdrobită sub greutatea durerii și a angoasei materne, stoică tocmai datorită presentimentului celor ce-o așteaptă.

În toamna anului 1503, Senioria ia hotărîrea să decoreze Sala Consiliului din Palazzo Vecchio cu scene din luptele victorioase ale Florenței. L-a însărcinat mai întîi cu această operă (mai 1504) pe Leonardo, care a început executarea frescei *Bătălia de la Anghiari* (adică lupta florentinilor împotriva milanezilor) în primăvara următoare. Cîtva timp după comanda încredințată lui Leonardo, în toamna anului 1504, după cum se pare, Senioria l-a însărcinat și pe Michelangelo să execute o frescă în aceeași sală. Michelangelo își termină cartonul înainte de februarie 1505. În mai 1506, Leonardo, nemulțumit probabil, renunță la suma pe care o depusese, în momentul semnării contractului, ca un fel de garanție, și-și abandonează lucrul.

Michelangelo își alesese ca subiect victoria armatei florentine împotriva celei din Pisa la Cascina, în 1364. Episodul este descris în *Cronica* lui Filippo Villani. În loc de bătălia propriu-zisă, Michelangelo a preferat ca temă principală momentul în care unul dintre războinici, Manno Donati, apare în fața soldaților care fac baie sau se odihnesc, strigînd: *Siamo perduti* [1]. Alegerea acestui moment a dat artistului prilejul să reprezinte un mare număr de trupuri goale în poziții și atitudini variate, adevărat compendiu de anatomie umană, urmînd o tradiție scumpă florentinilor din a doua jumătate a secolului al XV-lea, ca celebra stampă a *Bătăliei de nuduri* a lui Pollaiuolo și o *Bătălie de nuduri*, astăzi pierdută, aparținînd lui Verrocchio. După ce executase cîteva schițe cu bătălii între călăreți, încercînd din nou să facă o compoziţie în armonie cu cea a lui Leonardo: *Caii*, Michelangelo alege domeniul unde se simţea cel mai sigur: acela al reprezentării nudurilor umane. E tipic pentru concepţia sa privind picturile cu subiect istoric de-a fi accentuat tensiunea interioară care precede acţiunea propriu-zisă — panica ce pune stăpînire pe sufletul luptătorilor florentini — în locul acţiunii exterioare a bătăliei. Este o pagină de istorie fără eroi.

---

[1] Sîntem pierduți (it.).

Michelangelo a creat o compoziţie cu o bază simetrică pe care a deformat-o cu bună ştiinţă în scopul de a o orienta spre dreapta, şi a cărei configuraţie este cea a unui trapez. E ca un bloc de marmură unde trupurile sînt dispuse în trei planuri succesive, ca într-un basorelief. La stînga se distinge un grup triunghiular alcătuit din trei personaje, căruia îi corespunde, la dreapta, un alt triunghi, alcătuit din acelaşi număr de personaje. Între ele se intercalează triunghiul central, compus din cinci figuri, înglobate într-o mişcare circulară. Fiecare din cele trei grupuri principale este însoţit, în spate, de figuri complementare: cîte două pentru triunghiurile laterale şi patru pentru cel din mijloc: artistul însă tulbură în mod voluntar simetria; grupul central nu se află în centrul geometric al compoziţiei, ci e deviat spre dreapta. Astfel că ansamblul, în mişcarea sa, se acordă cu locul pe care, fără îndoială, trebuia să-l ocupe compoziţia — partea stîngă a zidului dinspre Est din sala Consiliului, în vreme ce Leonardo trebuia să picteze probabil partea dreaptă.

Michelangelo a dat acestui episod istoric o semnificaţie mai generală. Personajele sale sînt nişte fiinţe duble care conţin în ele şi mişcarea plină de îndîrjire a unor trupuri vii şi existenţa imuabilă şi eternă a unor statui de marmură. În afară de timp şi de un loc determinat, ele s-au imobilizat într-un fel de apoteoză, simbolizînd victoria sublimului asupra cotidianului: idee care va constitui una din concepţiile fundamentale ce stau la baza primelor scene de pe bolta Capelei

Sixtine și care va vea o adîncă repercusiune asupra manierismului european.

Cele două compoziții picturale sînt un fel de prevestire a stilului frescelor din Capela Sixtină: *Sibilele* de pe boltă sînt surorile *Madonnei Doni*, iar adolescenții din fund sînt precursorii efebilor goi de pe plafon. Primele tablouri de mari dimensiuni din Capela Sixtină își au obîrșia, în ceea ce privește stilul, în *Bătălia de la Cascina*, evocînd aceeași rasă ideală a eroilor din marmură.

Ceea ce i-a permis artistului să-și descătușeze posibilitățile care dormeau în el și să pornească spre stilul grandios a fost o circumstanță exterioară: comanda mormîntului lui Iuliu al II-lea. În martie 1505 papa l-a însărcinat cu executarea acestui mausoleu despre al cărui istoric vom vorbi mai tîrziu. Se cuvine să subliniem însă faptul că geniul său plastic va fi hărțuit de-acum înainte de figurile zbuciumate pe care le imagina pentru mormîntul acesta. Știm că în aprilie 1506, un an după primirea comenzii, artistul a fost obligat să renunțe de-a mai lucra la această operă. Papa își schimbase gîndurile: părăsise, cel puțin în mod provizoriu, proiectul mormîntului pentru a-l însărcina pe Bramante cu execuția bazilicei Sfîntul Petru. Michelangelo, umilit, fuge la Florența chiar în ajunul punerii pietrei fundamentale (18 aprilie 1506).

Visurile plastice refulate determină însă statuile pe care le-a executat în epoca aceea pentru alte comenzi. Una dintre ele este *Sfîntul Matei* de la Academia din Florența care, cu membrele sale fruste și scurte, cu formele umflate, este o întoarcere la nudurile primare și dinamice ale Centauromahiei. Se pot descifra noi reminiscențe din opera lui Jacopo della Quercia — de data aceasta din profeții baptisteriului din Siena. Ceea ce îl îndeamnă pe Michelangelo spre această nouă pasiune pentru arta dinamică a lui Quercia era probabil descoperirea, la Roma, cu prilejul ultimei sale călătorii, în ianuarie 1506, a grupului Laocoon. În grupul acesta statuar, ca și în Pasquino, care devenise una din operele sale predilecte, Michelangelo vedea justificarea propriilor sale aspirații.

În *Sfîntul Matei*, concepția statică a trupului, supus greutății, este depășită. Pasiunea modelează și răsucește formele acestea puternice care par a fi rezultatul unei erupții venită dinlăuntru. Determinată de aceasta nu este numai atitudinea membrelor, ci înseși formele corpului sînt împinse din interior ca de-un cataclism. Între ființa materială și pasiunea care o animă se instituie o corelație imperioasă ce primează asupra datelor fizice. Dar o voință superioară frînează ceea ce am putea numi preaplinul pasiunii ; aceasta rămîne între limitele severe ale unui contur închis și prestabilit. Cotul stîng al apostolului se strînge convulsiv lîngă flanc și degetele mîinii i se crispează, fremătătoare, pe voluminoasa carte pe care o ține. Brațul drept încadrează strîns toată partea aceasta a trupului, în timp ce degetul mare al mîinii se prinde de centură, părînd să caute un punct de sprijin, motiv luat de la Donatello sau de la Quercia. Suferința pe care o exprimă personajul nu pare să aibă un obiect concret: este suferința primară a sufletului care se zbate în învelișul prea strîmt al propriului său trup. Dacă ne gîndim că Michelangelo, în epoca în care a executat lucrarea, era obsedat de trupurile de sclavi de la mormîntul lui Iuliu al II-lea, înțelegem și mai bine esența spirituală a acestei figuri. Stranie pentru un apostol, ea exprimă ideea supliciului unei ființe încătușate.

Ultima din marile opere executate înaintea bolții Capelei Sixtine este *statuia în bronz reprezentîndu-l pe Iuliu al II-lea șezînd*, mai mare decît în natură, și care a fost amplasată pe fațada bisericii San Petronio din Bologna, deasupra portalului central. Statuia trebuia să comemoreze victoria lui Iuliu al II-lea asupra familiei Bentivoglio, care stăpînea Bologna, și în același timp împăcarea papei cu artistul, care a avut loc în noiembrie 1506 la Bologna. Michelangelo a acceptat comanda fără tragere de inimă și « per buon rispetto »[1] față de papă, căci, după propria-i părere, lucrul în bronz « non era mia arte »[2]. A executat modelul singur și a însărcinat trei « garzoni » să-l toarne în bronz. Statuia a fost dezvelită în martie 1508 și patru ani mai tîrziu, în decembrie 1511, după întoarcerea familiei Bentivoglio, populația orașului Bologna a sfărîmat-o. Potrivit descrierilor timpului, statuia aparținea tipului de «statui de onoare» ale papilor, dar în locul demnității convenționale a atitudinii, la Michelangelo brațul drept era ridicat « in atto fiero »[3], așa că nu se putea ști dacă binecuvînta sau amenința (Vasari, 1568, p. 81). În mîna stîngă papa ținea la început o carte, dar în proiectul definitiv avea niște chei. Așa cum din *Sfîntul Matei* Michelangelo făcea un fel de sclav, în figura aceasta întrupa un alt vis de-al său pentru mormîntul lui Iuliu al II-lea, cel al marilor personaje șezînd, pe care le proiectase pentru platformă. Nu putem reconstitui statuia decît cu aproximație: un desen de-al lui Bandinelli, aflat la Luvru, statuia lui *Grigore al XIII-lea* de Menganti (1578) pe fațada Palatului Public din Bologna și statuia lui *Iuliu al III-lea* de Vincenzo Danti de la Perugia ar putea sluji ca punct de plecare pentru reconstituirea ei.

Aspirațiile lui Michelangelo din tinerețe se clarifică și-și găsesc un loc precis în *Bolta Capelei Sixtine*, care reunește, într-un fel de ierarhie, lumea ființelor eterogene care apăruseră pînă atunci în mod cu totul izolat în desenele, sculpturile și rarele sale picturi.

Bolta Sixtinei e mai întîi un rezumat al căutărilor plastice precedente, și e, mai ales, o nouă fază a evoluției temelor din tinerețe. E o soluție genială, și unică în istoria artei, de organizare, pe o suprafață curbă, a numeroase motive diverse din care artistul reușește totuși să făurească o unitate. Ca și primul proiect al mormîntului papei Iuliu al II-lea, bolta este un fel de simfonie de forme umane. Acestea sînt coordonate sau subordonate, suprapuse și ritmate, la diferite scări, de la gigant pînă la copil, uneori goale, alteori îmbrăcate, de marmură, de bronz sau de carne — forme care se prezintă izolate sau în grup, acționînd în mod simultan, încălecîndu-se uneori într-o învălmășeală dominată totuși întotdeauna de liniile severe ale osaturii arhitectonice. Spectacol sublim, fluctuațiile acestea de trupuri care se desfășoară ca niște valuri în crescendo către fundul capelei uluind privitorul care, chiar înainte de-a fi pătruns înțelesul scenei, gustă voluptatea anihilării într-o lume superioară. Prin mișcarea aceasta mereu reluată, prin masa, ponderea și polifonia ce rezultă, bolta Capelei Sixtine nu mai poate fi clasată printre operele aparținînd stilului Renașterii, și totuși nu este nici în stilul baroc al mișcărilor continui și al formelor care se amestecă și se pierd unele în altele. Aici totul rămîne strict delimitat și ansamblul puternic ritmat. E un stil personal pe care Michelangelo l-a împrumutat, dezvoltîndu-l, din stilul Renașterii tîrzii. Capela Sixtină a fost terminată în 1483 de Giovannino dei Dolci. Bolta în formă de leagăn teșit, sprijinită pe o suită de triunghiuri concave, era, în secolul al XV-lea, presărată cu stele de aur pe un fond albastru, potrivit unei vechi tradiții ce-și are rădăcinile în antichitate și în primele timpuri ale creștinismului și care consideră că bolta unei biserici este imaginea cerului. Proiectul lui Piermatteo d'Amelia pentru cerul constelat se păstrează și astăzi, la Galeria Uffizi. Tot ansamblul decorației picturale a capelei, executată la sfîrșitul secolului al XV-lea — cu întreaga corespondență tipologică dintre Vechiul și Noul Testament, cu portretele papilor și cu suita de draperii de jos — apare ca o întoarcere conștientă la decorația veche creștină, amintind de cea a vechilor bazilici a Sfîntului Petru și Sfîntului Pavel.

---

[1] Din mare respect (it.).
[2] Nu era meșteșugul meu (it.).
[3] Într-un gest înfricoșător (it.).

Papa Iuliu al II-lea l-a însărcinat pe Michelangelo să decoreze bolta aceasta în ziua de 10 mai 1508.

La început nu fusese vorba să se acopere cu picturi decorative decît leagănul propriu-zis, dar, după primele schițe, Michelangelo a găsit că soluția propusă e sărăcăcioasă (« cosa povera ») și, în august 1508, papa consimte să se acopere de asemenea cu fresce atît părțile triunghiulare cît și lunetele alăturate, ajungînd astfel pînă la zona cu portretele papilor executată la sfîrșit de Quattrocento.

Chiar de la primele sale desene, care mai țin încă de tradiția compartimentării în casete, prin mijlocirea cornișelor cu profiluri diferite, putem recunoaște încercările lui Michelangelo de a exprima tensiunile inerente unei bolți. De la cele dintîi schițe, artistul caută să accentueze adîncimea bolții, neîndrăznind însă să dea plafonului o compoziție ritmică autonomă care să-l detașeze de ritmul pilaștrilor de pe pereți. În desenele acestea Michelangelo pleacă de la concepția că bolta este un fel de acoperiș care se sprijină pe zidurile unui edificiu. Astfel, în primul său desen, de la Londra, care corespunde cu primul proiect descris de Michelangelo într-o scrisoare (Milanesi, 427), artistul accentuează axele pilaștrilor, existenți în capelă, prin gigantice figuri de apostoli pe care le plasează deasupra, în niște nișe pictate. Dar în același timp Michelangelo caută să pună în valoare ansamblul curbei care străbate bolta: modifică de aceea cornișele tradiționale care separau, cu liniile lor drepte, triunghiurile cîmpului pătrat de deasupra. Formele se întrepătrund: tronurile apar deasupra cornișei, cîmpurile pătrate, pe care Michelangelo le pune în diagonală, pătrund pe la colț în tronuri, astfel că toate aceaste elemente separate se îmbină într-o unitate indisolubilă.

În execuția finală, Michelangelo se inspiră de la forma reală a bolții și a masei sale, în opoziție cu predecesorii săi care căutau, dimpotrivă, să mascheze, fie sub o rețea de cornișe, fie cu ajutorul picturilor iluzioniste în « trompe-l'oeil », forma reală și greutatea materială a bolților pe care le acopereau cu frescele lor. Michelangelo ia

în stăpînire suprafața arcuită a bolții așa cum i se oferea, și evocă acolo o osatură arhitectonică și o lume de personaje gigantice, care sînt totodată întruchiparea energiilor vitale pecetluite în boltă. Traduce greutatea materială a bolții prin volumul personajelor sale și «relieful» arhitecturii pictate. Exprimă, în mod simbolic, forțele de separare inerente bolții, prin largile dublouri elastice a căror tensiune este personificată prin acei *putti-cariatide* ce înlocuiesc capitelurile pilaștrilor. Forța de coeziune, ce contracarează presiunea laterală, este exprimată printr-o cornișă puternic profilată, care înconjoară toate dublourile, formînd ieșinduri la fiecare pilastru, și leagă tot sistemul. Cîmpurile neutre între presiunea laterală și forțele de coeziune sînt acoperite de scene istorice, de personaje gigantice, de medalioane și de nuduri de bronz. Michelangelo găsește în sfîrșit simbolul plastic care explică, pe plan artistic, curba întregii armături, interpretînd-o ca o consecință a greutății profeților și sibilelor, a căror volum imens trage gigantul schelet al bolții în jos. În felul acesta, sistemul său exprimă energiile latente în boltă: aceasta pare boltită din pricina propriei sale greutăți și susținută prin propria-i tensiune. Detașată de structura arhitectonică a pereților capelei, e o lume autonomă, un univers complet, condus de propriile sale legi. Această nouă concepție a decorării unei bolți odată admisă, înțelegem de ce a trebuit să renunțe Michelangelo la viziunea în perspectivă dintr-un punct de vedere determinat pentru toată bolta; aceasta ar fi dăunat efectului curburii. Artistul s-a slujit de perspectivă numai pentru a da un relief mai pregnant formelor individuale. Și înțelegem de asemenea că a trebuit să renunțe cu totul la ornamentarea formelor arhitecturale, care ar fi anihilat valoarea lor dinamică.
Michelangelo nu era cu desăvîrșire liber în privința alegerii subiectului și a ordinii frescelor. Cu un sfert de secol mai înainte maeștrii din Quattrocento decoraseră pereții capelei cu două cicluri, peretele din stînga cu o suită de scene

din viața lui Moise, cel din dreapta cu scene din viața lui Isus Hristos, subiecte corespunzătoare din punct de vedere tipologic, redînd istoria omenirii *sub lege* și *sub gratia.* Cînd Michelangelo a luat hotărîrea să reprezinte și el tot scene biblice, nu-i mai rămînea decît un singur subiect pentru a le completa pe cele două precedente: istoria omenirii *ante legem.* Artistul era legat de altfel și de faptul că maeștrii din Quattrocento își executaseră ciclurile de la altar către intrare — conform tradiției primei arte creștine (vechile bazilici ale Sfîntului Petru și Sfîntului Pavel): trebuia așadar să-și înceapă ciclul, din punct de vedere iconografic, din fundul capelei și să-l termine deasupra ușii principale.

În sfîrșit, deoarece capela era împărțită de « la cancelata »[1] în două părți: spațiu laic și prezbiteriu, Michelangelo a ținut, bineînțeles, seama de împărțire. Și, într-adevăr, a plasat al cincilea dublou (începînd de la intrare) exact deasupra locului originar al grilajului, și acest lucru a determinat locul celorlalte dublouri: așa că deasupra presbiteriului sînt cinci dreptunghiuri, pe care le-a rezervat reprezentării lui Dumnezeu sau a genezei, pe cînd cele de deasupra spațiului laic sînt ocupate de istoria păcatului originar și a urmărilor lui. Din cauza numărului limitat al dreptunghiurilor, Michelangelo a fost nevoit să-și restrîngă narațiunea, ceea ce explică unele inexactități iconografice din ciclu.

Dar, în ceea ce privește sensul biblic al acestei opere, Michelangelo pare să fi dat o nouă semnificație genezei. Potrivit concepției sale filozofice asupra existenței umane, inspirată de filozofia platoniciană și neoplatoniciană, Michelangelo a aprofundat programul iconografic originar.

Osatura arhitectonică pe care a pictat-o Michelangelo împarte bolta în trei zone suprapuse, și acestor trei zone, distincte din punct de vedere topografic și stilistic, le corespunde o triplă ierarhie a conținutului. Zona inferioară, alcătuită din

---

[1] Grilaj (it.).

lunete și din triunghiuri, este folosită de artist pentru a reprezenta umanitatea în vicisitudinile ei cotidiene: este gradul acela de existență încă inconștientă din punct de vedere spiritual, idee simbolizată de geniile din această sferă, nuduri de culoarea bronzului, lipsite de orice lumină spirituală.

Într-a doua zonă, separată în mod categoric de prima, sînt așezați profeții și sibilele care, deși aparțin rasei umane, sînt înzestrați totuși cu facultăți supranaturale; aceștia întrevăd cu ochii spiritului divinitatea care apare deasupra capetelor lor.

Nudurile de adolescenți situate tot în această a doua zonă, deasupra profeților și sibilelor și în colțurile frescelor biblice, par să presimtă și ei în mod vag semnificația acestora.

A treia zonă, vizibilă prin dreptunghiurile centrale ca prin niște ferestre, conține revelația treptată a Divinității a cărei viziune, cum am mai spus, o au personajele din a doua zonă. Divinitatea apare mai întîi schițată sub chipul imperfect al omului încătușat în propriu-i trup (Noe), după care dobîndește în mod progresiv o formă din ce în ce mai perfectă pînă cînd devine o ființă cosmică (Dumnezeu).

În bolta Capelei Sixtine există o dublă ascensiune: ascensiune de jos în sus prin cele trei zone ce simbolizează cele trei grade ale existenței, și ascensiune în suita ciclului biblic care începe cu istoria lui Noe și se termină cu scenele Creațiunii. Privitorul care pornește de la intrarea principală spre altar încearcă, trecînd de la o frescă la alta, sentimentul unei ascensiuni treptate: impresia unei eliberări succesive, accentuată în mod voluntar prin întrebuințarea a trei diferite maniere compoziționale în cele nouă scene ale Genezei. Suita aceasta de fresce expune așadar într-o oarecare măsură întoarcerea către Dumnezeu a sufletului omenesc încătușat în corp (adică ideea a ceea ce se numește *deificatio* sau *ritorno*). Această întoarcere către Dumnezeu nu este decît întoarcerea sufletului în propria sa matcă și la esența lui dintru început deoarece, conform filozofiei neoplatoniciene, Dumnezeu nu este decît Ideea de om și nu o ființă transcendentă.

Înserarea îndumnezeirii progresive în ciclul bolții i-a îngăduit lui Michelangelo să ofere (fără să schimbe ordinea succesiunii iconografice stabilite de ciclurile de fresce executate pe pereții capelei în Quattrocento) o unitate ce poate fi percepută de vizitatorul care intră prin partea opusă celei unde se află primele scene din Geneză.

Profeții percep divinitatea datorită unei anumite facultăți a spiritului lor. În vreme ce succesiunea profeților din direcția intrării către altar exprimă un spor treptat al darului numit Anamnesis a lucrurilor divine, la sibile, se observă, în aceeași direcție, o scădere treptată a acestei facultăți. *Profetul Zaharia*, de deasupra intrării, reprezintă stadiul inițial al contemplației: bătrînul cu barbă își răsfoiește liniștit și cu atenție cartea, căutînd să se concentreze. *Ioil*, primul profet din seria laterală, cu fizionomia unui filozof din antichitate, personifică prima deșteptare a lui Anamnesis; citește un sul, dar spiritul îi este distras de imaginea care-l iluminează pe dinăuntru. Următorul, *Isaia*, a și închis cartea, pe care se sprijină, și se înfioară sub efectul viziunii. *Ezechiel* se află în plină stare de extaz; suflul interior a ceea ce se numește « furor divinus » e însoțit de un vînt misterios care face să-i fluture veșmintele; într-adevăr, primul tablou în care apare Dumnezeu, *Facerea Evei*, este deasupra lui. *Daniel*, care citea dintr-un tom uriaș, e bîntuit de « amintirea » pe care o notează cu febrilitate pe o foaie. Cît despre *Ieremia*, el e adîncit într-o austeră meditație asupra Divinității. Ultimul profet, *Iona*, plasat deasupra altarului, îl contemplă pe Creator nu numai cu ochii spiritului, ci și cu cei ai trupului: își fixează privirea asupra ultimei apariții a lui Dumnezeu pe boltă; dar chiar în clipa în care profetul ar vrea s-o perceapă, viziunea dispare într-o învălmășeală de nori. Dumnezeu e o realitate care se dezvăluie numai ochilor spiritului. Sibilele sînt, potrivit unei străvechi tradiții ita-

lice, niște prezicătoare oarecum limitate, din pricina « ignoranței » lor păgîne.
Sibila Delfică, prima din serie, reprezentată de Michelangelo sub chipul unei tinere și preafrumoase fecioare, se înfioară sub puterea experienței sale lăuntrice. La cea din *Eritreea* se remarcă o slăbire a forțelor spirituale: splendida femeie, cu forme atletice, pare obosită după o lungă zi de lucru, cînd frunzărește distrată cartea sibilină. *Sibila din Cumae*, femeie în vîrstă, vădind o mare nedumerire, pare să-și fi pierdut harul prezicerii: citește cu neîncredere în cartea înțelepciunii. Cea *Persică*, de o vîrstă legendară, e aproape oarbă și descifrează slovele cu greutate. Ultima dintre sibile, cea *Libică*, reprezintă pierderea facultăților vizionare: resemnată, închide marele tom pe cînd geniile o părăsesc.
În vreme ce profeții, prin virtutea forțelor spiritului lor, sînt capabili să depășească orice contingențe de timp și de spațiu și să se înalțe pînă la contemplarea absolutului, a adevăratei realități reprezentate în dreptunghiurile bolții, nudurile de adolescenți *(Ignudi)* care se văd între sibile și scenele biblice par să fie niște spirite intermediare între divinitate și oameni. Din punct de vedere iconografic, nudurile adolescenților de pe boltă își au originea în îngerii-« putti » din secolul al XV-lea, purtători de blazoane și de medalioane; aici însă sînt reprezentați întocmai ca adolescenții din antichitate, fără aripi, avînd fruntea încinsă cu panglica victoriei. Nu numai că ei nu pot vedea în mod nemijlocit scenele centrale, dar nu au decît o vagă presimțire a evenimentelor pe care par a le comenta, instinctiv, prin mimică.
Zona inferioară, alcătuită din lunete și triunghiuri, unde Michelangelo reprezintă cîteva scene din viața strămoșilor lui Isus, apare ca și cum ar fi exclusă din lumea ideală a celorlalte două zone și separată de acestea de niște borduri late. Avem aici o viziune a vieții « preistorice » a omenirii care se înmulțește în mod inconștient într-o serie infinită de generații. În spațiile strîmte ale triunghiurilor, Michelangelo a reprezentat viața de

familie a unei umanități nomade; toți par copleșiți de o mare oboseală, sufletul lor e veșnic pradă fricii unor eventuale urmăriri, condamnați să pribegească tot timpul. În lunete, artistul reprezintă viața domestică a acestor familii și dezvăluie antinomiile vieții familiale, diferența de vîrstă între bărbați și femei, contrastul între aparența lor fizică, originea socială și calitățile morale. Ne aflăm în fața unei lumi în devenire, trecătoare, fără amintiri, fără istorie, fără speranță, fără scop. Nimic din toate acestea nu lasă să se întrevadă că Hristos va apare din asemenea mocirlă. Maniera aceasta de a-i interpreta pe strămoșii lui Isus își poate găsi confirmarea în examenul celor patru triunghiuri din cele patru colțuri ale bolții care țin și ele tot de zona inferioară: Michelangelo tratează aici evenimentele biblice într-un mod ce mărturisește intenția sa de a reprezenta lumea în devenire. Într-adevăr, cele patru intervenții miraculoase în favoarea poporului ales din scenele *David și Goliat*, *Judith și Holofern*, *Estera și Ahasverus*, alături de *Răstignirea lui Adam* și de *Șarpele de aramă* (acestea două din urmă sînt o prefigurare a patimilor lui Isus), sînt reprezentate de Michelangelo nu ca niște evenimente eroice, ci ca niște tragedii ale vieții cotidiene care se desfășoară neobservate, într-un climat spiritual saturat de primejdiile și de neliniștile unei lumi efemere.

Înainte de a analiza, pe scurt, stilul, cred că e necesar să clarific o problemă rămasă pînă în prezent fără explicație. Este vorba, în scenele biblice de pe boltă, de imitarea unor tapiserii întinse între casete, așa cum propune un grup de savanți; trebuie să vedem în ele niște tablouri fixate pe boltă, sau sînt, în sfîrșit, niște deschideri practicate pe cerul real, așa cum le interpretează alți savanți? După părerea noastră, compozițiile acestea nu pot fi socotite ca niște tapiserii, căci le lipsește bordura care delimitează întotdeauna frescele Renașterii atunci cînd imită tapiseriile (Rafael, Salviati). Frescele lui Michelangelo nu pot fi considerate nici ca niște picturi încastrate pe boltă: le lipsește rama, existentă ori de cîte ori frescele trebuie să figureze niște tablouri (Baldassare Peruzzi, Rafael, pictorii din familia Carracci), și nici nu pot fi interpretate ca niște spărturi iluzioniste pe cerul real: le lipsește perspectiva în racursiu. Intențiile lui Michelangelo sînt exprimate cu toate acestea în mod limpede: dublourile, cu profilurile lor, fac să ne apară în față un fel de grilaj puternic, printre zăbrelele căruia privirea noastră pătrunde într-o sferă ideală. Nu e vorba deci nici de o ficțiune, ca o tapiserie sau un tablou, nici de-un « trompe-l'oeil » spre cer ca într-o pictură iluzionistă, ci de apariția, deasupra noastră, a unei alte realități care suprapune, peste lumea noastră, o lume ideală.

Prin amploarea și plenitudinea formelor, bolta amintește de maiestatea arhitecturii romane, mai cu seamă a arcurilor de triumf. Caracterul acesta antichizant se manifestă în nenumărate împrumuturi din statuara antică. Michelangelo a luat operele antichității ca puncte de plecare pentru majoritatea categoriilor de personaje: acei «putti» care țin tăblițele cu numele profeților și ale sibilelor nu sînt decît amorașii de pe sarcofagele antice; copiii-cariatide ce încadrează tronurile doi cîte doi trezesc amintirea grupurilor elenistice cu *Amor* și *Psiche*; adolescenții goi ce țin medalioanele de bronz sînt variații ale *Torsului* de la Belvedere și ale lui *Laocoon*, ca și ai gemelor și reliefurilor antice unde e reprezentat *Diomede*; motivele nudurilor de bronz, întrebuințarea medalioanelor și chiar a anumitor scene din interiorul lor, au ca sursă de inspirație Arcul lui Constantin. În primele trei scene biblice, la început, se observă grija artistului de a reda efectul reliefurilor antice printr-un stil sever, printr-o compoziție în planuri paralele, prin folosirea exclusivă a nudurilor și printr-un colorit care imită cenușiul marmurii. *Noe beat* este un zeu fluvial din antichitate, *Sacrificiul lui Noe* se prezintă ca un holocaust păgîn, *Potopul* conține și el un grup de certă inspirație antică; în *Alungarea din rai*, gestul de apărare al lui Adam este aidoma celui al lui Oreste urmărit de Erinii, figura lui *Dumnezeu creîndu-l pe Adam* este inspirată de victoriile de pe arcurile de triumf, iar *Dumnezeu despărțind apele de uscat* de Coelus cu « veșmîntul lui de cer ». Însăși osatura arhitecturii și profilurile i-au fost inspirate de arcurile de triumf romane. Nu încape îndoială că Michelangelo a vrut să atribuie acestei opere un aspect greco-roman.

Dar formele încremenite și masive ale romanilor sînt străbătute, la Michelangelo, de un dinamism puternic care le exaltă și le conferă o viață potențială superioară. Prin dinamismul care se degajă din dublouri și care apare în contradicție cu tectonismul stilului clasic, lucrarea pare în mod straniu legată de concepțiile medievale. Acest dinamism își are într-adevăr originile în nervurile construcțiilor gotice. Și tot în evul mediu găsim ideea seriei de figuri izolate, ca și ierarhia personajelor exprimată prin diferența dimensiunilor. Gotic, de asemenea, este și raportul dintre figuri și arhitectură, în sensul că aceasta nu formează o ambianță pentru personaje, ci un fel de osatură ideală care le fixează locul. Că Michelangelo s-a inspirat din arta evului mediu se vede pînă și în stilul anumitor personaje și în cel al compozițiilor. Gesturile dramatice ale *profeților* și ale *sibilelor* își au obîrșia în operele lui Giovanni Pisano și Jacopo della Quercia. În primele cinci scene Michelangelo se inspiră din reliefurile lui Quercia, de la San Petronio din Bologna; *Sibila din Eritreea* din Ghiberti și Signorelli; Dumnezeu-Tatăl din *Facerea Evei* din Masaccio. Structura intimă a ansamblului, conceput ca un organism viu, plin de o tensiune imanentă, unde fiecare element e determinat de întreg, pe care în același timp îl și determină, nu este totuși nici antică și nici gotică: prin introducerea legilor cauzalității, este o operă ce aparține Renașterii.

Limbajul formelor variază potrivit gradului de înălțime pe care îl ocupă fiecare dintre acestea în sistemul bolții: greutate terestră în figurile din lunete și din triunghiurile corespunzătoare de jos, forme animate de pulsația forțelor lăuntrice și de un suflu cosmic în veșminte la *profeții* și *sibilele* de deasupra, și neîngrădita destindere a trupului în adolescenții (ignudi) de sus. Există, de asemenea, o gamă întreagă de sentimente, care merge de la opresiunea sufletească (lunete și triunghiuri), prin uimirea provocată de acea « furor divinus » *(profeți* și *sibile)* pînă la înțelepciunea omniscientă și omnipotentă a lui Dumnezeu-Tatăl.

Pe de altă parte există și un crescendo în formele care se îndreaptă spre altar: atitudinile *profeților*, *sibilelor* și *adolescenților goi* sînt la început calme, aceștia din urmă sînt simetrici, în vreme ce lîngă altar mișcările devin violente și opuse. În scenele biblice, deasupra spațiului destinat laicilor (primele patru tablouri), compozițiile cu figuri multiple sînt dispuse conform unor planuri paralele și închise în cîmpuri limitate; deasupra prezbiteriului, numărul figurilor e redus, dar dimensiunile lor au crescut în mod sensibil și se mișcă în diagonală, evocînd, ba chiar și creînd în jurul acesteia spațiul infinit. În vreme ce personajele din primele tablouri sînt de un cenușiu marmorean și alcătuite dintr-o substanță dură ca piatra, către altar ele par din carne vie, alcătuite dintr-o substanță moale și dulce. Însuși Dumnezeu se transformă, în mod progresiv, de la aparența umană, pînă a lua caracterul unui fenomen cosmic. În *Despărțirea apelor de uscat*, Michelangelo desenează corpul lui Dumnezeu printr-o suită de spirale ce se lărgesc treptat pînă sfîrșesc în gestul amplu al brațelor sale care par că deschid Infinitul. Artistul reușește să figureze aici, prin cîteva forme delimitate, o ființă fără hotar, evoluînd într-un spațiu nemărginit.

Acest crescendo în limbaj este, pe de o parte, o consecință a temei pe care a reprezentat-o Michelangelo, iar pe de alta, rezultatul evoluției artistice a pictorului în timpul lucrului. Știm că a început cu partea de boltă de lîngă intrare, adică de la ușa care duce în Sala Regia și se află în fața altarului. Stilul, în această primă parte, este încă rigid și forțat și se observă o oarecare ezitare în tehnica picturală; este un stil grafic unde domină conturul. Cu cît ne apropiem de altar, cu atît stilul și tehnica capătă o siguranță și o fluiditate cu caracter pictural. În general personajele sînt construite în jurul unui centru de unde pornesc, în toate direcțiile, forțe centrifuge ce se opresc totuși într-o siluetă închisă. Artistul caută să redea, pretutindeni, frumusețea eliberată de toate contigențele. Această frumusețe universală i se înfățișează sub aspectul unei ființe vii, puternic și complet dezvoltată; forță și frumusețe sînt indisolubile în stadiul acesta al evoluției sale artistice.

Din punctul de vedere al coloritului, opera lui Michelangelo oferă o armonie de tonuri rare și palide, un fel de luminozitate difuză. Artiștii italieni de la început de Cinquecento au încercat să armonizeze culorile pe două căi diferite: Leonardo, Fra Bartolommeo și Correggio învăluiau formele într-un fel de văl blînd și cețos (sfumato), care atenua intensitatea tonurilor locale și făcea legătura între culorile opuse ale obiectelor și ale mediului înconjurător. La Veneția, Giorgione și Tițian intensificau, dimpotrivă, acțiunea culorilor, pe care le opuneau în mod direct, dar alegerea tonurilor primare (roșu, albastru, galben) și mai ales lumina caldă și uniformă, care scălda totul, stabileau armonia tablourilor lor. La Michelangelo, diferitele culori sînt subordonate unui ton alb-cenușiu; ele nu mai fac corp cu materialele, ci apar ca niște reflexe irizate pe suprafața materialului primordial ale unui ton cenușiu de marmură. E natural așadar ca la Michelangelo culoarea să fie cînd condensată, cînd diluată. Tonul acesta primar apare în stare pură în arhitectura pictată a bolții, dar se întrezărește de asemenea sub toate formele colorate. Coloritul se degradează în trei zone, după ierarhia structurii ansamblului. Sus, scenele biblice apar lucrate în culori stinse, apropiate toate de albul-cenușiu al materiei originare. Chiar și în primele scene unde se poate vedea încă în detalii unele rapeluri de culoare (un galben de bronz, un roșu ca cireașa, un verde oliv), impresia dominantă e dată de cenușiul slab al corpurilor. În scenele următoare domină culoarea tunicii lui Dumnezeu-Tatăl, culoare de-o nespusă gingășie, cu ape de un albastru-liliachiu sau roșu-liliachiu și gri-argintiu. Lumina și umbra nu mai sînt decît diluția sau condensarea aceleiași culori. De unde și efectul de puritate eterată și de unitate pe care îl au culorile de pe boltă.

Bolta Capelei Sixtine este opera artistului care a atins punctul culminant al forței sale: este zborul titanic către cer al omului ajuns la mijlocul vieții. Michelangelo, glorificînd puterea fără margini a lui Dumnezeu, a dat în același timp și imaginea aspirațiilor sale supreme în această perioadă de activitate.

Artistul nu și-a părăsit principiile de creație a bolții în statuile următoare: cei doi *Sclavi* de la Luvru și figura lui *Moise*, lucrări executate între 1513-1516 și asupra cărora vom reveni.

Abia la patruzeci și cinci de ani, cînd a început figurile pentru Capela Medici, se poate observa o modificare vădită a stilului său: excesul de forță pare să fi secat; formele personajelor devin prelungi și rafinate, pe fețele lor apare o melancolie și-o suferință pline de pasivitate: a și venit toamna, maestrul se simte bătrîn — a îmbătrînit înainte de vreme. Frumusețea terestră își exercită încă tot farmecul său fascinant, dar artistul o vede acum ca din depărtare, scăldată într-o lumină argintie. Adîncit într-o meditație plină de resemnare și de reverie, Michelangelo contemplă forța creatoare universală, intuind că toate creaturile individuale sînt numai instrumentele acesteia. De aceea începe să-și concentreze gîndurile asupra morții. Și a fost o fericită conjunctură că acestei predispoziții lăuntrice i-a fost furnizată ocazia de a se exprima în limbaj plastic, mulțumită comenzii unei capele funerare care i-a îngăduit să întruchipeze în simboluri-personaje propria lui filozofie asupra morții.

Exact înainte de a trece la executarea proiectelor pentru Capela Medici, Michelangelo începe, pentru prietenul său Metello Vari, o statuie reprezentîndu-l pe Hristos (cea de la Biserica Santa Maria sopra Minerva e o a doua versiune a acesteia), care a fost terminată și în parte stricată de elevul său, Pietro Urbano. Maestrul însuși a retușat încă o dată statuia. Contractul original datează din 1514. Prima figură începută atunci de Michelangelo, pentru care există un studiu în colecția Brinsley Ford (Londra) n-a fost dusă la sfîrșit niciodată din pricină că marmura conținea o vînă neagră. Între 1519 și 1520, Michelangelo execută noua statuie.

Potrivit contractului (Milanesi, p.641), trebuia să execute « figura în marmură a unui Hristos de mărime naturală, gol, în picioare, cu o cruce în brațe, în atitudinea pe care o va socoti potrivită Michelangelo ».

Michelangelo urmează întocmai indicațiile contractului în ceea ce privește personajul gol și în picioare, ținînd o cruce. Adaugă crucii și alte instrumente legate de Patimi: buretele, sulița și frînghia, cît despre atitudine, pentru care contractul îi dădea mînă liberă, nu mai are în ea nimic convențional. Hristos nu-și mai etalează rănile. E trupul gol al unui Apolo înzestrat cu nobile proporții, în picioare, în « contrapposto », ținînd în partea dreaptă, cu ambele-i mîini, instrumentele Patimilor, împingînd crucea ușor spre spate cu piciorul drept și întorcînd capul spre partea opusă (atitudine pe care i-a inspirat-o *Leda* lui Leonardo).

Ne aflăm aici în fața unei noi concepții a Mîntuitorului, care suferă și-și ascunde durerea cu un calm plin de noblețe. Instrumentele Patimilor, pe care le ascunde de ochii mulțimii, întruchipează destinul cu care Hristos se identifică întru totul. Omul și destinul sînt legați, aici, în mod indisolubil și sînt, în fața lumii, într-o deplină solitudine.

Solitudinea și atitudinea aceasta stoică, identificarea aceasta cu propriul destin pot fi și mai bine înțelese datorită unui poem (Frey, *Dicht*, X), în care Michelangelo critică Biserica, avară, coruptă și secularizată, ca și practica simoniei. Pentru a crea un contrast cu Anti-Christul, adorat în Roma acelei epoci, unde sîngele Mîntuitorului se vindea cu amîndouă mîinile, (« el sangue di Christo si vend'a giumelle »), unde, din potire se făceau coifuri și săbii (« qui si fa elmi, di calici e spade »), unde crucea și spinii se preschimbau în lănci și scuturi (« e croce e spine son lance e rotelle »), Michelangelo pare că vrea să creeze imaginea adevăratului Hristos, un Hristos al bunătății, al suferinței și al răbdării. Plasată într-o biserică din Roma acelei epoci, statuia capătă așadar o semnificație deosebită: e un fel de monument ce comemorează pe adevăratul Hristos în mijlocul orașului avid și pervertit. Vedem reînviind ideile dominicanului Savonarola în legătură cu reforma din sînul bisericii. Să nu uităm că statuia a fost executată pentru biserica Santa Maria sopra Minerva, biserica ordinului dominican la Roma (cît depre temelia și tabernacolul originale, distruse în 1848, ne putem face o idee după desenul recent descoperit la Casa Buonarroti din Florența; cf. *Commentari*, 1967, p.43 și urm.).

Papei Leon al X-lea și cardinalului Giulio de'Medici, vărul său, le veniră ideea, către 1520, să amenajeze o capelă, alături de biserica San Lorenzo și făcînd pandant cu sacristia lui Brunelleschi, în chip de capelă funerară pentru patru sau șase membri din familia lor: *Capela Medici*. Construirea acestei capele, începută probabil în primii ani ai secolului al XV-lea, a fost reluată în martie 1520, și opt luni mai tîrziu Michelangelo și-a asumat conducerea lucrărilor: a executat o serie de proiecte în cursul lunilor noiembrie și decembrie și, în ianuarie 1521, proiectul definitiv fiind admis s-a trecut la executarea lui — mai exact, a început extragerea blocurilor de marmură din carierele de la Carrara.

Știm că prima idee a lui Michelangelo a fost aceea de a ridica în mijlocul capelei un monument liber cu patru fațade identice. Scrisorile menționează trei proiecte diferite privind acest monument liber: primul trebuia să fie lat de patru « braccia », al doilea, mai impozant, de șase « braccia », al treilea, despre dimensiunile căruia nu știm nimic, ar fi avut forma unui arc cuadrifrontal.

Pe Michelangelo l-a preocupat în același timp, după cum se poate deduce din aceleași scrisori, și ideea monumentului central și cea a mormintelor murale. Acestea nu sînt decît derivate și adaptări ale celor trei tipuri de monument liber pe care artistul le-a imaginat în primul rînd. Numai prin asemenea filiație ne-am putea explica originea structurii acestora, care diferă de tipul mormîntului mural cu nișă de tradiție quattrocentescă florentină. Motivele arhitectonice din proiectele mormîntului izolat se repetă aici pînă în cele mai mici amănunte, făcînd ca mormintele acestea să semene cu fațada unor edificii.

Michelangelo voia să urmeze, în ansamblul arhitectonic, exemplul oferit de Sagrestia Vecchia. Primul plan, aflat în arhivele Buonarroti, vădește cît se poate de limpede influența lui Brunelleschi. Cît despre mormintele murale introduse în nișele puțin adînci ale arhitecturii, putea să se inspire de la mormîntul cardinalului Iacob al Portugaliei aflat la San Miniato al Monte, unicul exemplu de-o asemenea concepție din Quattrocento.

Construirea efectivă a mormintelor, ale căror proiecte fuseseră fixate înainte de 14 decembrie 1520, n-a fost începută decît în primăvara anului 1524. Întîrzierea era pricinuită de încetineala cu care se extrăgeau blocurile de marmură de la Carrara. S-a observat, și pe bună dreptate, că, în ceea ce privește arhitectura, mormîntul lui Lorenzo e mai bogat în motive secundare decît cel al lui Giuliano. Pare limpede că apariția formelor mai simple și a volumelor mai mari corespunde unei faze mai avansate a lucrărilor, și putem presupune că mormîntul lui Giuliano a fost terminat la cîțiva ani după cel al lui Lorenzo.

În execuție, conflictul specific michelangelesc, între elanul imanent către libertate și asprul jug impus acestui elan de limitele exterioare, domină arhitectura mormîntului. Iar consecința acestui fapt este o interpenetrare a elementelor mormîntului propriu-zis cu elementele tectonice ale capelei. Mormîntul nu mai este un organism în sine, așezat lîngă un element arhitectural, ci formează o parte indisolubilă a interiorului capelei.

Efectul spațiului iluzoriu înalt, unde lumina nu pătrunde decît prin partea cea mai de sus, constă în faptul că te simți la o mare adîncime, într-un fel de « criptă »; departe de tărîmul zilei. Impresia de înstrăinare e sporită de raporturile iraționale ale arhitecturii în marmură albă în zona inferioară, cu un încadrament de « pietra serena ». Pînă atunci în Italia exista în general o concordanță între forma reală a pereților unei capele și elementele arhitectonice care o decorau. Aici pereții reali ai capelei par găuriți și fațade de vis, din marmură albă, par să răsară din toate părțile. E ca un fel de revelație, prin mijlocirea deschizăturilor, a unei alte lumi, unde raporturile de înălțime, de lărgime și de adîncime apar nestatornice, înșelătoare (arhitectură ce amintește în mod vag efectele frescelor de la Pompei).

Statuile nu sînt numai elemente decorative ale acestui spațiu, ci adevărații stăpînitori ai sanctuarului. Arhitectura și spațiul au fost create pentru ele, în timp ce muritorii care circulă pe acolo sînt doar niște intruși. Chiar din prima clipă a pătrunderii lui în capelă, vizitatorul simte din plin că figurile acestea își au propria lor existență, străină de a noastră.

Ansamblul capelei pare să fi fost conceput de Michelangelo ca o imagine prescurtată a universului: jos, lăcașul sufletelor celor răposați, apoi zona intermediară cu arhitectura ei rațională, reprezentînd sfera terestră, la urmă zona lunetelor și a cupolei care trebuia să figureze sfera celestă. Toate acestea ar fi fost și mai evidente dacă frescele destinate să decoreze pereții ar exista. Gradația luminii care pătrunde din abundență în zona celestă, care intră prin niște ferestre micuţe în zona intermediară, în vreme ce zona inferioară nu are nici o sursă directă de lumină, pare să ilustreze şi ea ideea aceasta. Ierarhia sferelor suprapuse se află deja schiţată în capela funerară a cardinalului Iacob al Portugaliei.

Compoziţia mormintelor este o imagine-simbol a eliberării sufletului omenesc, după moarte, din « carcer terreno », din învelişul trupului. Alegoriile Timpului, *Aurora* şi *Amurgul*, *Ziua* şi *Noaptea*, ca şi cele ale fluviilor din Hades (care, potrivit proiectului original, trebuiau să fie plasate sub cele ale Timpului), întruchipează destinul inexorabil care guvernează viaţa muritorilor. Figurile acestea atletice, culcate pe sarcofagele care închid trupurile pieritoare ale celor doi duci, par să pricinuiască, prin greutatea lor, ruptura centrală a capacelor, şi, prin deschizătura astfel formată, se eliberează sufletul nemuritor al celor răposaţi, suflet ce se ridică deasupra acestora, într-o regiune inaccesibilă forţelor oarbe ale Timpului. (Frey, *Discht.*, XIII). Scăpat din cătuşele trupului, sufletul morţilor îşi regăseşte adevărata esenţă, prin contemplarea eternă a ideii vieţii, simbolizată de Fecioară şi Prunc. Cei doi duci nu sînt reprezentaţi în felul în care fuseseră redaţi, pînă atunci, toţi cei ce se săvîrşiseră din viaţă, culcaţi pe sarcofage, ci şezînd întorşi spre Fecioară şi contemplînd-o. Astfel că toate figurile din capelă sînt legate printr-o unitate spirituală.

Madona Medici este plasată în faţa altarului şi alcătuieşte nodul compoziţional al capelei. Este aşezată pe un bloc îngust şi înalt şi atinge pămîntul doar cu un singur picior, ceea ce dă impresia unei stranii imponderabilităţi. Veşmintele-i diafane lasă să se întrezărească formele suple ale trupului. Pruncul, gol, musculos, călare pe genunchiul mamei, se întoarce spre ea cu o mişcare violentă şi-i prinde sînul cu lăcomie. Întoarce spatele spectatorilor. Seva vieţii ce se revarsă în el pare să-i dea noi forţe. Mama e numai abnegaţie; îşi oferă trupul copilului sprijinindu-se în braţul drept. Capul i se înclină, faţa, cu trăsături pline de gravitate, e marcată de-o expresie meditativă și de-o nobilă blîndețe. Mamă și fiu par o singură ființă, închizînd într-un emoționant racursiu ideea ciclică a vieții: eterna uzură și eterna reînnoire.

Analogia dintre ideile fundamentale exprimate în Capela Medici și cele ale lui Platon în ceea ce privește moartea și nemurirea sufletului este evidentă. În *Fedon*, Platon descrie viața sufletului în lumea de dincolo de mormînt. Sufletul, eliberat din închisoarea lui corporală, se întoarce în lumea după care a tînjit tot timpul și unde-și găsește adevărata patrie. Acolo, sufletul poate, în sfîrșit, să contemple Ideile, așa după cum cei doi duci ai lui Michelangelo o contemplă pe Fecioară. Pentru a demonstra că sufletul renaște după moartea trupului, Platon se slujește, printre altele, de un argument bazat pe o lege naturală, căruia îi spune « generarea principiilor opuse ». Potrivit legii acesteia, fiind date două principii opuse, trebuie să existe în mod necesar două « procedee de generare » opuse. Platon citează astfel ca exemplu starea de trezie care ia naștere din starea de somn, și ale cărei procedee de generare sînt deșteptarea și ațipirea. Aceasta explică — așa după cum a observat mai de mult Oeri — pentru ce, în alegoriile sale, Michelangelo n-a reprezentat cele patru ipostaze ale sufletului în ordinea lor succesivă, și pentru ce le-a grupat în perechi opuse. Mai mult chiar, în *Fedon*, găsim cele patru fluvii ale Hadesului ca simboluri ale fluctuației eterne, așa cum a voit să facă și Michelangelo în proiectul său inițial.

Vedem astfel că elementele de compoziție ale Capelei Medici își au originea directă sau indirectă în miturile lui Platon, și în mod special în opera sa *Fedon*. Michelangelo este însă cel care a știut să unească aceste elemente într-un tot organic, incluzîndu-le într-o nouă structură arhitectonică. El a creat, pornind de la cele cîteva elemente răzlețe ale lui Platon, o lume puternic închegată, care ne destăinuie mecanismul secret al morții și al vieții sufletului după moarte. Soluția dată de artist problemei figurilor culcate pe sarcofage este într-un strîns raport cu unele modele antice. Pentru *Aurora* și *Amurg* Michelangelo s-a inspirat de la zeii fluviali de pe arcul lui Septimiu Sever, iar pentru *Noapte* dintr-un sarcofag antic reprezentînd-o pe Leda. Celelalte motive sînt simple dezvoltări ale unor opere anterioare aparținînd lui Michelangelo însuși, ca de pildă cei doi duci, al căror tip își are originea în *profeții* Capelei Sixtine, sau Pruncul Isus al *Madonnei Medici* care repetă mișcarea unuia dintre cei doi copii din luneta consacrată lui Iacob și Iosif, plasată deasupra intrării aceleiași capele, ca și din desenele din tinerețe (Luvru, Albertina).

Proporțiile figurilor s-au modificat: torsurile tot puternice, mîinile și picioarele sînt însă delicate; iar capetele mici. Apare o anumită tendință către suplețe; formele sînt subțiratice, liniile circulare preschimbate în linii ovale — caracteristice vizibile mai cu seamă în figurile Fecioarei și a lui Giuliano. Fiecare figură descrie acum o axă curbă în jurul căreia se mișcă în spirală. Tratarea plastică devine sintetică, masa este asemenea unei substanțe maleabile, în care mușchii individuali se contopesc creînd acea fluctuație a suprafeței. În vreme ce pînă atunci formele lui Michelangelo rezultau dintr-o forță centrifugă interioară, care rămînea totuși închisă în formă, acum au devenit vehicule de forță care le străbate. Michelangelo matur nu mai ia în considerație trupul uman izolat, ca rezultat al unui centru individual de forțe, ci pune accentul pe forța universală care nu face decît să străbată corpurile individuale. Forma este un receptacul de forțe care vin din afară și pleacă după ce au trecut prin corp.

Transformarea proporțiilor largi în proporții avîntate coincide cu idealul formal al contemporanilor săi, manieriști, ca Pontormo, Rosso, Parmigianino. S-a și spus de altfel că în statuile executate de Michelangelo către 1530 există o concesie inconștientă față de manierism. Ipoteză care întîmpină totuși unele obiecții de natură cronologică, deoarece primele opere ale manieriştilor florentini concepute în cunoscutul stil alungit sînt contemporane cu statuile lui Michelangelo (1525-1530). Schimbarea stilului la Michelangelo ar putea fi explicată prin faptul că a încercat, după reîntoarcerea la Florența, să-și execute operele în idiomul artistic al oraşului care, chiar din a doua jumătate a Quattrocento-ului, avea o vădită preferință pentru formele delicate și alungite. Aceeaşi tendință de realipire conștientă la tradiția florentină se poate vedea și în arhitectura capelei, cu osatura sa în « pietra serena ». Explicație cu atît mai verosimilă cu cît atunci cînd, în 1534, Michelangelo se întoarce la Roma, în operele sale reapar numaidecît proporțiile ample și robuste.

În vreme ce, în bolta Capelei Sixtine, Michelangelo făcea să se presimtă, prin mijlocirea acelui « ritorno a Dio », ascensiunea ființei umane către existența divină, în Capela Medici evocă, prin mijlocirea vieții de dincolo de mormînt a sufletului, o existență de contemplație a esenței vieții care aminteşte de cea a sufletelor în regiunea întunecată a Hadesului. Personajele acestea sînt lipsite de acțiune, nu sînt decît umbrele vieții pe care au trăit-o, fantome ale amintirii, eliberate de tribulațiile umane. Dacă bolta Sixtinei era trecutul umanității (geneza) reflectînd viitorul (« deificatio »), Capela Medici este imaginea viitorului sufletelor care rămîn impregnate de propriul lor trecut. Dar bolta care cînta triumful forțelor creatoare și active era « portretul ideal » al sufletului unui artist în plină evoluție, în vreme ce Capela Medici, plină de-o poezie elegiacă și de contemplativă înțelepciune, este imaginea omului care simte că i se apropie sfîrșitul.

După *il sacco di Roma* [1], în 1527, fruntașii partidului familiei Medici sînt obligați să părăsească din nou orașul; se instaurează regimul republican, pe care, cu cincisprezece ani în urmă, în 1512, îl răsturnase familia Medici. Este cea din urmă

---

[1] Jefuirea Romei (it.).

Republică Florentină. Tot timpul duratei sale — 1527-1530 — Michelangelo își va pune în practică convingerile privind virtuțile și îndatoririle cetățeanului, simbolizate de artist în *David* și *Bătălia de la Cascina*, în schițele pentru *Hercule și Anteu*. Michelangelo n-a lucrat numai în calitate de artist pentru ultima Republică (grupul *Hercule și Anteu*), dar a adus și o contribuție directă la apărarea ei militară. A lucrat, într-adevăr, la fortificațiile orașului, în acord cu principiile sale intelectuale care cereau ca fiecare cetățean să contribuie la apărarea patriei. În toamna anului 1528, a luat hotărîrea, din proprie inițiativă, să-și ofere serviciile ca expert în fortificații, « gratis et amorevolmente » (Gaye, II, 62). Trebuia să se completeze și să se amelioreze lucrările începute în 1525-1526 de familia Medici. În ianuarie 1529, Michelangelo devine membru al colegiului fortificațiilor (« Nove della Milizia »). În aprilie 1529, este numit șef al Consiliului suprem de război (« Dieci della Guerra ») cu titlul de « Governatore e procuratore generale sopra alla fabrica et fortificazione della mura della città di Firenze ».

Se pare că Michelangelo s-a pus pe lucru cu entuziasm și ardoare. A executat atunci o serie de planuri magnifice pentru fortificarea zidurilor și a porților Florenței (se află toate la Casa Buonarroti).

Proiectele n-au fost însă acceptate de gonfalonierul Niccolò Capponi (Busini, p. 103), care se opunea planurilor lui Michelangelo. După demisia lui Capponi, succesorul său, Francesco Carducci, îl consideră pe Michelangelo « troppo timido et sospettoso » cînd acesta, presimțind trădarea lui Malatesta Baglioni, aduce la cunoștința Senioriei bănuielile sale, care, un an mai tîrziu, au fost pe deplin confirmate. Dîndu-și seama de pericolul care amenința orașul și crezînd, pe de altă parte, că eforturile depuse pentru a preveni dezastrul nu au nici un fel de succes pe lîngă magistrați, Michelangelo, într-un moment de panică și poate că și de oboseală, părăsește orașul în septembrie 1529, pe neașteptate și « molto disordinatamente », (după o scrisoare de-a lui Paesano [Symonds I, p. 423] « per fugire il fastidio et ancora la mala fortuna della guerra »] [1]).

Ajunge la Veneția, trecînd prin Ferrara, dar nesimțindu-se încă în siguranță, se gîndește să fugă în Franța. Episodul acesta a avut loc cu aproape trei săptămîni înainte de începutul asediului armatelor aliate ale papei și ale împăratului (asediul: 10 octombrie 1529). Pentru a pătrunde adevărata semnificație a atitudinii lui Michelangelo, este important să se insiste asupra acestui fapt cronologic, ca și asupra comunicării făcute de Michelangelo Senioriei, trei zile după începerea asediului (13 octombrie 1529). Artistul aducea la cunoștința conducerii orașului că e gata să se reîntoarcă la Florența cu condiția de a fi iertat. Revine, într-adevăr, către sfîrșitul lunii noiembrie, cînd toată partea de sud a orașului e deja asediată.

Michelangelo revine într-o Florență asediată, dar plină de speranță și de curaj. La început a fost pedepsit de către Consiliul suprem, dar cu destulă blîndețe. După care, artistul s-a comportat cu deosebit curaj în orașul asediat.

Faptele pe care tocmai le-am examinat vorbesc limpede. Fuga, care a avut loc cu trei săptămîni înainte de începerea asediului, a fost compensată prin întoarcerea artistului în perioada critică, ca și prin activitatea depusă înaintea fugii și după întoarcere, în calitate de conducător al fortificațiilor orașului.

După capitularea Florenței, 12 august 1530, Michelangelo s-a ascuns mai întîi, pentru a scăpa de răzbunarea învingătorilor. Apoi, iertat după puțină vreme de papa Clement al VII-lea, din pricina faimei sale de mare artist, nu putea decît să se pună la dispoziția noilor stăpînitori ai orașului. Și-a reluat lucrul la Capela Medici, și, supremă umilire, a fost nevoit să execute cîteva lucrări pentru duşmanii libertăţii Florenţei: un *David* sau *Apolo* comandat de comisarul papei, crudul Baccio Valori, şi un carton intitulat *Noli me tangere* pentru marchizul del Vasto, unul din comandanţii armatelor imperiale.

---

[1] Pentru a scăpa de grijă, dar și de soarta nenorocită a războiului (it.).

Sub piciorul drept al statuiei denumite cînd *Apolo*, cînd *David*, se observă eboşa unei forme rotunde, fără îndoială capul lui Goliat. În mîna stîngă ţinea praştia, iar în dreapta piatra. Şi în loc de a fi conceput conform acelui contrapposto normal, bazat pe legile de echilibru ale forţelor corpului şi ale greutăţii, personajul pare că trăieşte într-un spaţiu de vis. Gesturile par să fie reflexe inconştiente ale vieţii sufletului, asemeni gesturilor unui om care visează şi, cu faţa întoarsă într-o parte, cu ochii întredeschişi, încearcă să se elibereze de cine ştie ce coşmar. Acest *David* nu e reprezentarea acelei « Fortezza », ca *David* din marmură (şi nici a veşnicului învingător ca *David* din bronz), ci a unui învingător care se simte oarecum tulburat de victoria sa. Ne putem întreba dacă Michelangelo, executînd acest straniu *David* visător, nu voia să-i amintească noului învingător Valori că nu orice victorie echivalează cu un triumf. Poate că numai în felul acesta putem înţelege ambiguitatea denumirii dată statuiei de către contemporani, cînd *David*, cînd *Apolo*. Căci numită doar *David*, aluzia ar fi fost prea transparentă. Pentru a avea o idee mai precisă asupra stării sufleteşti în care se afla Michelangelo către sfîrşitul lucrărilor de la Capela Medici, e necesar să menţionăm prietenia lui cu Tommaso Cavalieri: prietenie care a început la sfîrşitul lui 1532 şi care a atins apogeul în anii 1533 şi 1534, înainte ca Michelangelo să înceapă *Judecata de apoi*. Noţiunea de « Fatum » pe care artistul o va exprima în opera aceasta începe să se contureze în poeziile şi desenele dedicate în acea epocă lui Cavalieri. Tommaso Cavalieri — patrician roman din cartierul Sfîntului Eustaţiu — era un tînăr care se remarca, potrivit mărturiilor contemporanilor, ca Varchi, prin neasemuita-i frumuseţe fizică, prin eleganţa ţinutei, eminenţa spiritului, prin cinstea şi purtările sale pline de curtenie. Era un amator de antichităţi, aşa cum dovedeşte inventarul, păstrat pînă în zilele noastre, al colecţiei aflată în palatul său. A fost numit, mai tîrziu, împreună cu alţi patricieni, conservator al bogăţiilor artistice ale Romei. Corespondenţa purtată cu Michelangelo, din care n-au rămas decît opt scrisori, cele adresate ducelui Cosimo I sau cardinalului Alessandro Farnese, ca şi testamentul, întocmit în 1580, prin care îşi împarte bunurile cu atîta spirit de dreptate între membrii familiei, atestă nobleţea şi distincţia lui sufletească. De la prima întîlnire cu Michelangelo şi pînă după moartea artistului, Cavalieri i-a arătat întotdeauna o admiraţie amestecată cu respect. Pentru Michelangelo, întîlnirea aceasta a fost ca o consecinţă a ceea ce numim «Fatum». Scrisorile şi sonetele pe care le compune în cinstea nobilului roman ne destăinuie că nu era vorba de o simplă prietenie ci de o adevărată pasiune. Părerile în legătură cu semnificaţia acestei pasiuni erau împărţite chiar din epoca respectivă. Pentru a o aprecia în mod just, trebuie să ne amintim că prietenia între bărbaţi era o tradiţie puternic înrădăcinată în timpul Renaşterii. Ca şi pe vremea lui Platon, frumuseţea bărbătească era socotită superioară celei feminine. Mai mult, forma şi limbajul acestei prietenii pentru Cavalieri se apropie de cele pe care le luau prieteniile spirituale din cercul lui Lorenzo de' Medici, către sfîrşitul secolului al XV-lea.

Potrivit teoriei lui Platon, dragostea spirituală nu e accesibilă tuturor sufletelor, ci numai cîtorva iniţiaţi. Poeziile pe care i le dedică Michelangelo lui Cavalieri mărturisesc că era într-adevăr un iniţiat în ceea ce priveşte Dragostea supremă. Michelangelo nu vrea să vadă în prietenul său omul efemer, ci « Ideea nemuritoare şi desăvîrşită ». El iubeşte, în frumuseţea lui trupească, ideea divină a cărei întruchipare este aceasta. Dacă Michelangelo refuză, pe de o parte, să denumească dragoste dragostea pur senzuală (Frey, *Dicht.*, LXXIX), pe de altă parte afirmă cu tot atîta tărie, într-o serie întreagă de poezii, că dragostea supremă este legată în mod indisolubil de frumusețea trupească (Frey, *Dicht.*, CIX, 99). Merge pînă acolo încît justifică pasiunea pentru frumusețea muritoare (Frey, *Dicht.*, LXXXI). Ca și la Platon, frumusețea terestră nu e iubită decît în calitatea ei de reflex al frumuseții divine, și aceasta e pricina pentru care frumusețea terestră trezește în om dorința de-a se ridica din nou pînă la Dumnezeu (Frey, *Dicht.*, LXIV). În cursul acestei ascensiuni sufletul se reîntoarce în locul lui de origine, iar « circulus amorosus » se închide:

Dalle più alte stelle
Discende uno splendore
Che'l desir tira a quelle[1]
(Frey, *Dicht.*, CIX, 99.)

Dacă în poeziile acestea găsim, pînă aici, toate elementele dragostei așa cum o înțelegea Platon, transpuse într-un limbaj inspirat din Petrarca, din Lorenzo de'Medici, și uneori din Benivieni și Marsilio Ficino, de care se distanțează totuși datorită ritmului mai puternic și mai grav, impregnat de o autentică pasiune, celelalte poezii prezintă două alte aspecte ale acestei dragoste supreme: mai întîi uniunea mistică a două ființe în dragoste, inspirată de concepțiile creștinismului; între acestea își au locul două dintre cele mai frumoase poezii de dragoste ale lui Michelangelo (Frey, *Dicht.*, XLIV, CIX, 19). În ceea ce privește sursa celor două poeme, credem că sîntem în măsură a o determina; schița temei se află într-o scrisoare de-a lui Fra Lorenzo delle Colombe (16 august 1516) către Michelangelo (arhivele Buonarroti publ. de Tolnay, I, p. 251). Cum platonicismul Renașterii unise deja, înainte de Michelangelo, cultul frumuseții antice cu dragostea creștinească (Marsilio Ficino), nu trebuie să ne mirăm că Michelangelo a putut să se inspire dintr-o scrisoare cu subiect religios, tratînd despre dragostea divină, pentru a compune două poeme în care se preamărește dragostea profană.

---

[1] Din cele mai înalte stele / Coboară o lumină / care-ți trezește dorul de ele (it.).

Al treilea aspect al dragostei, așa cum apare în poeziile lui Michelangelo, este aspectul tragic, sentimentul fatalității dragostei (a se vedea poemul despre obsesia dragostei, Frey, *Dicht.*, VI). Într-una din poezii, îi sfătuiește pe îndrăgostiți să se ferească de flăcările dragostei, ilustrînd, prin propriu-i exemplu cît de dureros rănește aceasta sufletul (Frey, *Dicht.*, XXIV).

Cele trei ipostaze ale dragostei pe care le putem desluși din poezia lui Michelangelo: înălțarea în dragostea platonică, uniunea în dragostea mistică și căderea fatală în dragoste au fost exprimate de către artist și în desene: prima ipostază în *Invieri*, desene executate probabil cu puțin înainte de întîlnirea dintre Çavalieri și Michelangelo, ceea ce ar demonstra că nu Cavalieri a fost cel care i-a inspirat lui Michelangelo platonismul său, ci că acesta a fost doar realizarea miraculoasă a aspirațiilor care dormitau în sufletul artistului; a doua, într-un desen care-l reprezenta pe *Ganimede*, dedicat lui Cavalieri; a treia în *Titios* și cele trei versiuni ale lui *Faeton*, dedicate toate lui Cavalieri.

Executate în sangvină sau în piatră neagră, toate desenele acestea se caracterizează printr-o tehnică deosebită care, datorită acelui sfumato delicat și a clarobscurului, amintește de tehnica lui Leonardo și de cea a venețienilor din epocă (Giorgione). Deși contururile sînt trasate cu aceeași vigoare, modeleul formelor, suplu și delicat, redă toată moliciunea epidermei. Trupurile par să ia naștere dintr-o zonă de umbră realizată prin hașuri diagonale și prin estompă, și aspiră către o lumină ușor filtrată și ireală. Uneori apar luminate de o iradiere interioară care le îndulcește fără a le răpi însă caracterul plastic — deosebire esențială dintre acestea și desenele pictorilor venețieni în care atmosfera ambiantă ajungea uneori să absoarbă chiar și formele. Desenele lucrate pentru Cavalieri au un caracter antichizant: nu numai că subiectele sînt luate din mitologia păgînă, pentru care Michelangelo vădește mare predilecție, dar și în forma obiectivă, în compoziția îmbibată de un spirit clasic care se apropie cu bunăștiință de stilul reliefurilor antice, se ghicește preocuparea de a rivaliza cu arta celor vechi. Nu trebuie să vedem oare în stilul acesta — care apare în mod brusc la Michelangelo, după stilul Capelei Medici — dorința de a se conforma gustului lui Cavalieri, despre care se știe că a fost un amator de antichități? Totuși desenele acestea, care par a fi printre cele mai puțin personale ale lui Michelangelo, sînt veritabile mărturii ale suferințelor îndrăgostitului: aparența lor mitologică și clasicizantă nu e decît o mască. Ele pregătesc, prin concepția lor despre acel « Fatum » cu neputință de înlăturat, opera principală a lui Michelangelo, executată între 1536 și 1541 la Roma, *Judecata de apoi.*

Ultimii treizeci de ani, începînd din 1534 (data cînd se stabilește la Roma) pînă în 1564 (data morții sale), constituie o fază complet distinctă în viața și în concepțiile spirituale și artistice ale lui Michelangelo. Perioada aceasta a fost multă vreme considerată ca o epocă de decadență. Adevărul este, însă, că nu e vorba de regres, ci mai curînd de o mutație în activitatea sa creatoare: de la artele figurative — pictură și sculptură — la arta arhitecturală și la cea a poeziei.

Epoca aceasta se deosebește de perioada anterioară în primul rînd prin faptul că Michelangelo se stabilește în mod definitiv la Roma, centrul intelectual și artistic, pe vremea aceea, al Occidentului. În al doilea rînd, se remarcă o vădită schimbare în situația socială a artistului: Michelangelo va avea de-acum înainte locul său în straturile cele mai de sus ale societății, ascensiune care se traduce prin diferite titluri oficiale (în 1535 este numit « cel mai de seamă arhitect, sculptor și pictor al palatului apostolic », în 1549 Paul al III-lea îl mai numește și « comisar superior și arhitect al bazilicei Sfîntul Petru », titlu care va fi confirmat și de papii următori; în 1537 primește și calitatea de cetățean al Romei). Al treilea caracter distinctiv al acestei perioade: abia acum atinge artistul zenitul gloriei sale. Toți marii contemporani — Leonardo, Rafael, Bramante, Fra Bartolommeo, Andrea del Sarto — au murit de multă vreme, de-acum înainte e fără rival, domină întreaga artă italiană, unicul supraviețuitor al vîrstei de aur a Renașterii. Printre tinerii artiști ai vremii se află nenumărate talente, dar nici un geniu adevărat; îl copleșesc toți cu admirația lor, îl consideră drept un fenomen supranatural, îi spun « divino ». Operele lui sînt considerate întruchipările normei supreme ale oricărei arte. Toți îi imită stilul, pînă și artiștii din nordul continentului, ca Frans Floris și Marteen van Heemskerck. Arta europeană devine, începînd din 1540, michelangiolescă.

În operele executate, paralel, la Capela Medici, ca și în *Hristos* pentru biserica Santa Maria sopra Minerva (1519-1521), în *David-Apolo* pentru Baccio Valori (1525-1530), în grupul executat în lut și reprezentînd pe *Hercule și Cacus* (1528) și în *Victoria* destinată mormîntului papei Iuliu al II-lea, se poate observa o alungire progresivă a proporțiilor. Pe de altă parte, toate figurile acestea sînt compuse după o mișcare în spirală sau în contrast în jurul unei axe ușor înclinată. Către anul 1534, o dată cu stabilirea definitivă a lui Michelangelo la Roma, are loc o nouă schimbare în stilul său, prevestită de *Sclavii* aflați odinioară în parcul Boboli, iar acum la Academia din Florența și de *Sclavul* de la Casa Buonarroti (pe care îi vom data, datorită stilului lor, între anii 1532-1534) și căreia îi stau mărturie *Judecata de apoi*, *Rașela* și *Lia* de la mormîntul lui Iuliu al II-lea (1542-1545), ca și cele două fresce din Capela Paulină. Nimic nu mai dăinuie, aici, din eleganta zvelteţe a stilului florentin, din sinuozitatea ritmică a contururilor, nimic din vechile mișcări armonioase și firești. Caracterul unei figuri de Michelangelo nu mai e determinat de linie, ci de volumul plastic. Stilul său capătă amploarea romană, se naște o umanitate nouă, rudimentară și frustă, cu un torace aproape dreptunghiular, cu silueta aproape rectilinie, cu șoldurile și încheieturile mari, cu membrele aidoma unor coloane informe, ale căror mișcări, în planuri paralele, evocă efortul și zăbava. Michelangelo n-a vrut să redea trupurile așa cum ni se prezintă în fața ochilor, ci să dezvăluie adevărul vieții interioare. Nudurile lui par încă străbătute de un flux vital care umflă din interior învelișul trupului. Lasă, cu îndrăzneală, deoparte elementele anatomice care puteau ascunde dezvăluirea acestui flux vital. Concepţia aceasta, existînd deja în primele sale lucrări (*Lupta centaurilor cu lapiţii*), atinge aici paroxismul. Totuși, forța interioară nu mai pare suficientă pentru a se propaga în mod liber, din centru, ca odinioară în bolta Capelei Sixtine, ci se lovește de unele obstacole invizibile și masa subjugă acum voința sufletelor (a se vedea *Sclavii* de la Boboli).

Ideea de a decora pereții înguști ai Capelei Sixtine, peretele de la intrare cu o *Cădere a îngerilor* și cel de la altar cu *Judecata de apoi*, pare să dateze de pe vremea lui Clement al VII-lea. În cursul convorbirii pe care a avut-o Michelangelo cu papa, la 22 septembrie 1533, acesta, după toate probabilitățile, și-a expus proiectele. Se pare că papa Clement al VII-lea se gîndise la început ca pe peretele altarului Capelei Sixtine să se picteze o *Înviere a lui Hristos* relativ mică, menționată într-o scrisoare din 1534 (Hartt) și în vederea căreia au fost executate mai multe desene, păstrate la Londra și la Windsor (identificate de Tolnay). Hristos, înviat din morți, imberb, cu trupul gol, apolonian, din aceste desene, e o anticipație directă a lui Hristos judecător din *Judecata de apoi.* Astfel, giganticul proiect al *Judecății de apoi* va lua naștere din proiectul, mai modest, al unei *Învieri* — după cum și celelalte proiecte de mari proporții (bolta Capelei Sixtine, Capela Medici) s-au născut tot din niște concepții mai simple.

Ideea de a reprezenta *Căderea îngerilor* pe peretele de la intrare fusese părăsită încă din martie 1534. În aprilie 1535 încep să se ridice schelele pentru pregătirea peretelui în vederea frescei *Judecății de apoi.* Vasari povestește că Sebastiano del Piombo, unul din intimii lui Michelangelo de pe vremea aceea, l-a convins pe suveranul pontif să ceară ca această vastă compoziție să nu fie executată în frescă, ci în ulei, procedeu pe care avea el însuși obiceiul să-l întrebuințeze, și a dat ordin, fără să-l consulte pe Michelangelo, ca peretele să fie pregătit în consecință. Michelangelo a lăsat să se facă toate acestea fără să protesteze, dar cînd a trebuit să înceapă lucrul a declarat că pictura în ulei e potrivită pentru femei și pentru bărbații comozi și leneși ca Fra Sebastiano, ordonînd să se dea jos toată tencuiala. Exactitatea relatării acesteia e confirmată de registrele vistieriei secrete a Vaticanului: într-adevăr, la 25 ianuarie 1536, prima tencuială de pe perete a fost dată jos (Dorez). În jurul datei de 10 aprilie 1536 peretele era în întregime preparat după rețetele lui Michelangelo, *terminus post quem*[1] pentru data începerii picturii. La 15 decembrie 1540, schela pe care lucra pictorul a fost dată jos, ceea ce denotă că la data aceea partea superioară a frescei fusese terminată. Lucrarea, în totalitatea ei, a fost gata la 18 noiembrie 1541.

Pentru a înțelege prima concepție a *Judecății de apoi*, trebuie să ne facem o idee despre aspectul pe care îl avea peretele în momentul în care

---

[1] În sens de termen ultim (lat.).

Michelangelo făcea proiectul lucrării sale. A fost reconstituit luîndu-se ca punct de plecare peretele din fața celui pe care și-a desăvîrșit Michelangelo opera (Wilde). Zona scenelor biblice, executată de către artiștii din Quattrocento, conținea, pe peretele altarului, două fresce de Perugino (*Nașterea lui Isus* și *Moise salvat din apă*). Sub aceste două picturi se afla un tablou de altar, executat tot de Perugino, reprezentînd *Înălțarea Fecioarei*. Capela era, într-adevăr, închinată acestui eveniment. În spațiul aflat deasupra acestor compoziții se aflau două ferestre mari, false după toate probabilitățile, ca cele din fața acestora, aflate la intrare, iar în colțuri *Sfîntul Petru* și *Sfîntul Lin*, în două nișe pictate, care inaugurau seria de portrete rezervate papilor. Sus era fixată o stemă cu armele familiei della Rovere, iar dedesubt se afla figura lui Isus Hristos. Cele două lunete de sus, în care erau reprezentați strămoșii lui Isus, fuseseră decorate de Michelangelo în epoca în care lucra la Boltă.

Primul desen al compoziției de ansamblu, păstrat în Casa Buonarroti, e o dovadă că Michelangelo ținea cont încă de retablul lui Perugino și respecta în primul rînd fondurile lunetelor. Într-adevăr, așa cum a observat Wilde, desenul are la mijloc, în partea de jos, un spațiu gol ce corespunde cu locul în care se afla tabloul de altar al lui Perugino. Fresca trebuia așadar să înconjoare din toate părțile tabloul de altar și să-i servească drept cadru și fond. Michelangelo se lovea aici de o concepție depășită și care nu corespundea în nici un fel ideilor sale personale. Așa că, în loc să se subordoneze altarului lui Perugino, Michelangelo a imaginat o compoziție independentă, avînd un centru propriu, reducînd tabloul de altar la rangul de element secundar. A făcut, chiar de la început, abstracție de singura soluție care putea pune de acord compoziția frescei sale cu cea a altarului existent: dispunerea tradițională în mai multe zone orizontale repartizate simetric în jurul unui ax central. Michelangelo a înlocuit-o printr-o grandioasă concepție dinamică în care se suprimă orice fel de ierarhie: Aleși și damnați fac parte cu toții din aceeași familie de titani care luptă fără îndurare pentru propria lor mîntuire și care sînt, cu toții, victimele unei catastrofe cosmice. Ideea medievală de Providență e înlocuită de ideea antică de Fatum.

E vorba de un desen sumar, în piatră neagră, în care Michelangelo a urmărit, în primul rînd, să-și fixeze concepția de ansamblu. Personajele nu sînt caracterizate decît prin contururile lor, un desen puternic deși nu prea apăsat.

În fresca aceasta Michelangelo s-a eliberat de toate restricțiile pe care i le impunea decorația murală existentă. Nu ține seama nici de altarul lui Perugino, nici de lunetele pe care le executase odinioară el însuși. Avea nevoie de toată suprafața acestui perete vast, nelăsînd loc nici măcar pentru chenare, astfel că pînă și cornișele pereților laterali intră direct în frescă.

Ochii spectatorului pătrund într-un spațiu straniu. Nu e nici o suprafață limitată și construită geometric, potrivit legilor euclidiene, nici spațiul iluzionist creat de valorile picturale, ci un gol eliberat de orice contingență de loc și de timp: spațiul nemărginit al universului. Din infinit apar forme care se masează în « nori » groși, din ce în ce mai denși, care, atrași în mod magic de figura centrală, se îngrămădesc anevoie înaintea spectatorului. Grupurile cele mai îndepărtate, ca și cele mai apropiate, sînt legate în mod magic de brațele încărcate de energie ale lui Hristos, și formează, în jurul lui, două cercuri concentrice. Această împingere dinspre spate în față e însoțită de o mișcare circulară pe suprafață, care absoarbe toate figurile. Creșterea și descreșterea acestui ciclon atrage ochiul spre centru: zonă de un calm de furtună, iradiată de-o lumină gălbuie și străbătută de descărcarea înspăimîntătoare a blestemului ce cade ca un trăsnet în diagonală spre dreapta.

Zonele unde se acumulează energia — acelea unde Michelangelo își condensează personajele în grupuri strînse — alternează cu altele — adevărate puncte de acalmie ; aceste zone se compensează și se echilibrează în mod reciproc. Un ritm comparabil cu ritmul strofelor unui poem organizează ansamblul.

Compoziția, ușor oblică, precum și orientarea celor două mari grupe care se deschid de asemenea spre dreapta, conduce pe nesimțite privirea spectatorului în sensul descărcării trăsnetului. Principalele figuri aproape de margini, cu poziția lor diagonală și asimetrică, subliniază și ele, de departe, această direcție. La picioarele lui Hristos, Sfîntul Laurențiu și Sfîntul Bartolomeu par să se dea la o parte pentru a face loc fulgerului dreptății.

Un cer livid se întinde deasupra unui pămînt devastat, la stînga jos, ce dă impresia că varsă trupurile informe pe care le-a păstrat atîta timp. Numai Signorelli (Orvieto) se inspirase, înainte de Michelangelo, din textul lui Ezechiel (cap. 37), care descrie etapele succesive ale învierii: schelete, care sfărîmă scoarța pămîntului, se îmbracă în mușchi și carne, se acoperă cu piele, și cărora vîntul le insuflă viață. Dar în timp ce la Signorelli cadavrele reînsuflețite se strîng în grupuri și-și mărturisesc, prin gesturi, nevinovăția, la Michelangelo se văd trupuri informe ce ies din pămînt, trupuri alcătuite din aceeași materie ca și solul și ale căror torsuri incomplete par bulgări de pămînt ce se eliberează cu greu din tină. Unele, încă pe jumătate îngropate, așteaptă, cu resemnare, ora fatidică; altele se tîrăsc aidoma unor larve, fără să-și dea seama de ceea ce se întîmplă în jurul lor; iar altele încearcă, pline de stîngăcie, să se ridice, ajutate uneori de genii (îngeri fără aripi), dar demonii pămîntului se agață de ele și le trag înapoi. Cîte unele izbutesc totuși să-și ia zborul, și elanul lor le antrenează către sfera imediat superioară.

Deasupra fîșiei solului legile pămîntului nu-și mai exercită puterea. Eliberate de forța de atracție a acestuia, trupuri gigantice gravitează anevoie către zona de sus. Michelangelo nu-i reprezintă nicidecum ca pe niște dreptfericiți, ci mai curînd ca pe niște naufragiați care înoată între două ape și încearcă să se salveze de pe pămînt. E semnificativ faptul că mișcările acestea sînt reluate de către Michelangelo de la personajele create, cu treizeci de ani înainte, pentru *Bătălia de la Cascina*, unde se văd cîțiva soldați care-și găsesc salvarea pe malul rîului Arno. Doi negri se țin de boabele unui șirag de mătănii, adică de credință. Însuși Michelangelo, într-una din poeziile sale (Frey, *Dicht.*, CLI), folosește metafora « la catena della fede »[1]. Bărbați atletici dar epuizați primesc ajutorul altora. Un trup aplecat, cu ochii închiși, pare purtat spre înălțimi de către propriul lui vis.

Aceleași mișcări — salvatori cu mîinile întinse, naufragiați căutînd să se agațe de ele — se regăsesc și în colțul stîng al zonei superioare, unde o mulțime fără număr, în cea mai mare parte alcătuită din femei de toate vîrstele, stă strîns înghesuită pe nori. S-a crezut că e vorba de corul sibilelor, buimăcite și epuizate, care-și întind în sus mîinile rugătoare. Și ascultă, cu o îngrijorată atenție, bubuitul unor tunete îndepărtate. O matroană monumentală, o nouă Niobe, se apleacă asupra unei tinere îngenuncheate la picioarele ei, ca pentru a o proteja.

În mijloc apare figura atletică a unui Hristos gol ce pare gigantic, dar care, în realitate, e puțin mai mic decît Sfîntul Ioan Botezătorul și Sfîntul Petru care-l încadrează și asupra cărora se oprește mai întîi privirea spectatorului. De unde impresia că Hristos se ivește brusc din vidul care se formează în jurul lui: e « Mîntuitorul venind pe norii cerului » din Evanghelia lui Matei (XXIV, 30). Umblă cu pas sigur și-și ridică brațul drept într-un gest de condamnare în timp ce mîna stîngă, îndoită pe piept, pare să respingă orice rugăminte. Gestul dreptei, care se detașează de silueta închisă și se profilează liber pe fond, are o extraordinară putere de expresie.

---

[1] Lanțul [aici în sens de șirag de mătănii] credinței (it.).

Semnificația mișcării capătă un accent și mai puternic datorită încolăcirii giulgiului care pregătește ochiul spectatorului pentru efectul înspăimîntător al brațului ridicat. Cu toate acestea fizionomia lui Hristos nu reflectă aici mînie, nici pasiune: cu ochii în jos,cu fața impasibilă, apare ca executorul unei porunci superioare. Fecioara, care se strînge lîngă el, e zdrobită de durere și-și întoarce fața de la inexorabila execuție, aplecîndu-se asupra ei însăși în atitudinea Venerei înfrigurate.

Dreptatea și îndurarea, aceste două sentimente cu care gîndirea medievală îl înzestrase pe Isus Hristos și care uneori, odinioară, erau simbolizate printr-un crin și o sabie ce ieșeau din gura sa, sînt despărțite, la Michelangelo, și întruchipate în Hristos și în Fecioară. Artistul îi retrage lui Isus facultatea de a se înduioșa pentru a o transfera asupra mamei sale, în conformitate cu caracterul ei feminin. Dar aceste două personaje sînt atît de intim legate, încît apar ca cele două ipostaze ale unei singure ființe superioare.

Mulțimea din spatele lor alcătuiește un nimb curbat, iar personajele care-l compun sînt atrase toate, în mod magic, de gestul judecătorului. Cei aflați în imediata apropiere a lui Hristos vădesc doar teroare și caută, cu gesturi rugătoare, să înlăture catastrofa. Sfîntul Ioan Botezătorul și Sfîntul Petru se uită fix la Isus și par împietriți, înmărmuriți de teamă.

Grupului dominat de Niobe îi corespunde, în dreapta frescei, un gigant, cu genunchiul sprijinit pe un nor, și care, ajutat de un bătrîn, poartă în spate o cruce grea. Poate că e crucea dreptății care se va ridica în clipa judecății (Matei, XXIV, 30). În cazul acesta cel ce-o poartă e un fel de personificare, în partea damnaților, a dreptății, în vreme ce grupul dominat de Niobe, în partea celor aleși, ar fi o personificare paralelă a îndurării, un fel de răsfrîngere a Fecioarei asupra căreia personajul acesta își fixează privirea.

În mulțime, la dreapta lui Hristos, se văd cîteva personaje care se îmbrățișează, motiv cunoscut în iconografia anterioară (Fra Angelico), dar al cărui sens e reînnoit de către Michelangelo: îmbrățișarea nu mai înseamnă bucuria de-a se regăsi în paradis, ea pare să exprime durerea unei despărțiri eterne. În grupul bărbaților atletici se pot recunoaște profeții, grup care corespunde sibilelor din partea opusă.

Puțin mai jos, stînd pe nori, se văd martirii care țin în mînă uneltele propriului lor supliciu. Nu sînt, cum s-a interpretat uneori, niște martiri care cer răzbunare; absorbiți de amintirea existenței lor terestre, ei repetă în mod involuntar, mișcîndu-se ca în vis, soarta pe care au avut-o de îndurat pe pămînt, și ale cărei încarnări de altfel și sînt. La picioarele lor se vede grupul învălmășit al damnaților: nu mai sînt o pradă pasivă a demonilor, ci niște titani răzvrătiți care luptă cu deznădejde împotriva soartei lor.

În sfîrșit, jos de tot, pe valurile de plumb ale Aheronului, trece barca ticsită de damnați, ce se deslușește întunecată pe un fond de vîlvătăi și fum. Înălțîndu-se la pupă, aidoma unui satir, Caron, cu o privire dementă, ridică vîsla pentru a-i precipita pe osîndiți în hău. Faptul că artistul s-a inspirat, aici, din *Infernul* lui Dante (C.III, v. 109—111) este evident. Damnații se înghesuie, îngroziți, spre proră, și se aruncă în hăul infernului ce pare să-i atragă în mod magic. În primul plan se înalță figura triumfătoare a lui Minos. Michelangelo se conformează și aici descrierii lui Dante (*Infernul*, C.III, v. 5—6) cu deosebire că la Dante, în jurul trupului lui Minos se înfășoară propria-i coadă, pe cînd la Michelangelo acesta e încercuit de un șarpe uriaș — simbolul luxurii, viciu care se întoarce împotriva celui care a păcătuit.

În sfîrșit, trei grupe de genii leagă într-un singur cerc marile mase ale compoziției. Două se află în lunete, al treilea jos la mijloc și face legătura între cele două direcții — de înălțare a celor înviați și de prăbușire a celor osîndiți.

Prinse în uriașa mișcare giratorie a compozției, geniile din lunete par să încerce, neîncetat, să ridice, la stînga, crucea calvarului, iar la dreapta coloana lîngă care a fost biciuit Isus, reînviind astfel în mod continuu Patimile lui Hristos, eterne remuşcări ale conştiinţei umane. Luate ca de un vîrtej, se agaţă de instrumentele acestea ale Patimilor ca de epava unei nave naufragiate. În luneta din stînga, artistul accentuează diagonala ascendentă a crucii care continuă astfel mişcarea de înălţare a celor înviaţi din morţi; în cea din dreapta coloana răsturnată generează o linie descendentă care se prelungeşte în toată partea din dreapta a compoziţiei. În plus, diagonala crucii, paralelă cu antebraţul ameninţător al lui Hristos, apare ca un reflex amplificat al acestuia, în vreme ce linia coloanei răspunde la fel în celălalt braţ.

Geniile de la picioarele Judecătorului întruchipează îngerii ce suflă în trîmbiţe pentru a-i trezi la viaţă pe cei morţi, şi îngerii *Apocalipsului* (20—12) care ţin Cartea cea mică a vieţii şi Cartea cea mare a morţii. Michelangelo a dat primilor patru, întorşi spre stînga, chipul dolofan al vînturilor antice, şi par să insufle cu adevărat viaţă în trupurile celor sculaţi din morţi.

După cum Dante în *Divina Comedie* introduce, de-a lungul călătoriei sale prin împărăţia umbrelor, ecourile iubirii pentru Beatrice, tot astfel şi Michelangelo inserează în drama cosmică ce se desfăşoară în jurul Judecătorului tragedia sa personală: « fulgerul », care porneşte din mîna ameninţătoare a lui Hristos, cade în diagonală spre dreapta. Şi străpunge, succesiv, pielea pe care o ţine Sfîntul Bartolomeu, aşezat la picioarele Judecătorului, trupul unui damnat deznădăjduit, pentru a ajunge pînă la osînditul care se aruncă, din barca lui Caron, în hăul infernului. Pielea pe care o ţine Sfîntul Bartolomeu (ce seamănă în mod straniu cu Pietro Aretino) are însă pe ea chipul — veritabilă mască tragică — lui Michelangelo. Aşa că Sfîntul Bartolomeu strînge în mînă rămăşiţele pămînteşti ale artistului. Trebuie să vedem oare în celelalte două personaje atinse de fulger împlinirea blestemului pe care artistul îl simțea apăsîndu-i existența? Se pare că Michelangelo a întruchipat, într-adevăr, în aceste două personaje două faze succesive ale aceluiași eveniment. Sufletul blestemat, lăsîndu-și în mîinile Sfîntului Bartolomeu învelișul său muritor, se prăbușește în hăul infernului.

Această coborîre a lui Michelangelo în infern fiind astfel dovedită, ar fi o prea mare îndrăzneală din partea noastră să presupunem că chipul feminin, ce poartă vălul galben al văduviei, care se zărește în spatele Sfîntului Laurențiu și care se uită, plină de milă, la rămășițele pămîntești ale lui Michelangelo, ar aparține unei Vittoria Colonna idealizată? Ipoteză ce s-ar baza într-o oarecare măsură chiar pe unele poeme ale lui Michelangelo (Frey, *Dicht.*, CIX, 92; XLVIII; XCVI). Am putea presupune iarăși că bărbatul tînăr din profil, retușat, care face pandant femeii cu văl galben, și care se află exact în spatele Sfîntului Bartolomeu, ar fi Cavalieri. Cu mîinile împreunate, pare să se roage pentru odihna sufletului prietenului său.

În felul acesta unele detalii ale operei se concretizează, drama personală care mijește ici-colo în uriașa dramă universală rămîne însă pe de-a întregul subordonată acesteia din urmă.

Dar Michelangelo nu s-a mărginit să reprezinte în vasta lui frescă doar teroarea noastră omenească în fața totalei nimiciri. Semnificației escatologice, artistul îi suprapune o semnificație cosmologică. A relevat legile de atracție și de mișcare ale corpurilor în spațiul cosmic. Avem de-a face cu viziunea unui univers heliocentric (Tintoretto). Hristos este centrul unui sistem solar, în jurul căruia gravitează, mișcîndu-se circular, toate constelațiile. Nu e întîmplător faptul că, tînăr, imberb, cu părul în vînt, cu un trup desăvîrșit, Hristos e aidoma unui Apolo. Zeu a cărui personalitate antichitatea o asimilase cu aceea a lui Helios și pe care îl înzestrase cu cele două virtuți opuse ale soarelui: aceea de a da viață și aceea de a distruge. Pe de altă parte, creștinismul l-a identificat, chiar din primele veacuri, pe Hristos cu soarele, și a raportat asupra lui caracteristicile lui Helios: din *Sol Invictus* a făcut un *Sol Justitiae*. Michelangelo a găsit așadar gata pregătită ideea de a-l contopi pe Hristos cu Soarele-Apolo. Rezervîndu-i un rol central Soarelui-Hristos, a cărei forță magnetică ordonează unitatea macrocosmosului, artistul a ajuns prin propriile sale mijloace la o viziune asupra universului ce anticipează în mod straniu pe aceea a contemporanului său Copernic. Ideea acestei compoziții a lui Michelangelo precede cu șapte ani publicarea lucrării lui Copernic (1543). Și unul și celălalt reiau, de altfel, ipoteza heliocentrică formulată încă din antichitate. Cu toate acestea motivul cosmologic nu-l interesează pe Michelangelo din punct de vedere științific, așa cum l-ar fi putut interesa pe Leonardo, ci în măsura în care acesta exprimă destinul umanității — datorită, cu alte cuvinte, aspectului său moral.

Faptul că cerurile adăpostesc nenumărate suflete este caracteristic pentru miturile astrale ale antichității. Potrivit credințelor celor vechi, fiecare suflet trebuie să-și reia, după moarte, reședința eternă pe steaua sa, și fiecare stea își are un loc în mod irevocabil determinat în uriașa mișcare de rotație a macrocosmosului.

Concepția aceasta pitagoreică a fost adoptată de evul mediu. Că Michelangelo o cunoaște, se poate dovedi prin mijlocirea uneia din poeziile sale: *Ma poi che'l spirto sciolto ritorna alla sua stella* [1] (Frey, *Dicht.*, CIX, 12).

În sfîrșit, ne aflăm în fața acelorași mituri astrale care, după toate probabilitățile, i-au inspirat lui Michelangelo mișcarea de rotație a compoziției sale. Mișcarea aceasta nu e datorată numai faptului de a fi adoptat o anumită modalitate estetică și formală, ci redă vîrtejul sideral al lui Uranus, idee ce a obsedat omenirea încă din cele mai străvechi timpuri. Ideea a fost figurată de altfel chiar și în desenele primitive din era de bronz, sub forma roților din jurul soarelui gravate pe stînci; ea stă la baza mitului lui Ixion și a dat naștere « roții care scoate suflete » a manicheismului, ca de altfel și roților vieții, roților soarelui și roților norocului.

---

[1] Dar apoi, cînd spiritul eliberat se întoarce la steaua lui (it.).

În mișcările circulare ce străbat *Judecata de apoi*, Michelangelo se întoarce așadar la vechea concepție a fatalității (Fatum=Fortuna). Omul nu mai este însă un instrument pasiv ca odinioară. Ci un titan care se revoltă împotriva forțelor fatum-ului căruia, cu toate eforturile sale, îi rămîne supus. Constatăm astfel că, în această veche problemă a Renașterii asupra noțiunilor privind raporturile între *libertate* și *fatalitate*, Michelangelo, deși cunoaște ideea de libertate a Renașterii, ajunge totuși la concluzia fatalității cosmice. Încrederea în forța omului e vizibilă la Michelangelo; în același timp e subjugat de forțele universului. Optimismul Renașterii timpurii este depășit.

O severitate austeră domină gama coloristică a acestei fresce. Michelangelo renunță la sclipirea delicată a culorilor deschise ale bolții. Tonul trupurilor, un brun mohorît și tulbure, se detașează sinistru pe fondul de un albastru lipsit de strălucire. Cu toate că ar trebui să ne închipuim că nici albastrul și nici brunul nu mai au tonul original, bicromia aceasta coloristică este voită, și rarele rapeluri de culoare, lipsite de altfel de orice luminozitate, îi sînt subordonate. Astfel că nimbul galben din jurul lui Hristos e cenușiu, mantia albastră a Mariei se decolorează și devine lividă, roșul rochiei dă într-un violet pal; toate culorile capătă un ton cenușiu care abia se detașează de pe monocromia ansamblului.

În timpul îndelungatei sale șederi la Roma, Michelangelo a rămas în legătură cu un mare număr de florentini exilați. Printre aceștia se găsea Donato Giannotti, « suo amicissimo », istoric care a ocupat, pe timpul ultimei Republici a Florenței, funcția de secretar de stat, deținută odinioară și de Machiavelli, și care, din exil, lupta cu pana pentru libertățile republicane, împotriva tiranilor. Giannotti intrase în serviciul altui florentin, cardinalul Niccolò Ridolfi, devenind secretarul acestuia. Michelangelo discuta, fără îndoială, cu Giannotti despre soarta tragică a orașului lor; și e foarte probabil că au dezbătut și problema tiranicidului. În cîteva din scrierile sale, Giannotti abordează tema aceasta, luînd partea celor ce au răpus viața tiranilor, mai cu seamă a lui Brutus și Cassius. Și îi făcea reproșuri lui Dante că i-a pus în infern: *Io li vorei collocare nella più honorata parte del Paradiso*[1].

În timpul Renașterii a fost instituit un adevărat cult pentru Brutus, în vreme ce imperiul roman era considerat ca începutul decadenței Romei. Florentinii vedeau în Brutus un ideal și un model ori de cîte ori voiau să se debaraseze de familia Medici. Orice florentin care ucisese sau încercase să ucidă vreun membru al acestei familii era aclamat ca un « nuovo Bruto ». Cola Montano, Pietro Paolo Boscoli, Rinuccini și Lorenzino de'Medici (asasinul ducelui Alessandro de'Medici) au fost sărbătoriți în felul acesta.

La Bargello există un bust executat de Michelangelo, reprezentîndu-l pe Brutus și care a fost executat, conform relatărilor lui Vasari, la cererea lui Messer Donato Giannotti, pentru cardinalul Niccolò Ridolfi; inspiratorul bustului a fost așadar Giannotti. Data exactă a execuției nu ne este cunoscută. Data intrării lui Giannotti în serviciul cardinalului, 1539, ne dă un *terminus post quem*. Din punct de vedere stilistic, capul lui Brutus se înrudește cu personajele *Judecății de apoi* (mai cu seamă cu cele din dreapta lui Hristos).

De unde putem deduce că data aproximativă a execuției bustului ar fi în jur de 1539-1540. Bust care are o deosebită importanță pentru a înțelege convingerile politice ale artistului.

Gîtul gros și puternic — un gît de taur aproape — susține un cap relativ mic, cu profilul aproape dreptunghiular, fruntea scundă și plată, nasul desenat în linii drepte și severe, buzele dure, bărbia colțuroasă și proeminentă; trăsăturile acestea simplificate ale feței sînt încadrate de un păr bogat, care acoperă tot craniul. Întors spre stînga, capul este văzut mai întîi în plin profil; expresia pare calmă. Dar, dacă cercetăm cu mai multă atenție, pe fața lui Brutus descoperim mînie și un dispreț amar, cu greu stăpînite, printr-un act de extraordinară voință. Sentimente care se citesc în sprîncenele ușor încruntate, în cutele din jurul gurii, în nările umflate și în privirea pe care o aruncă într-o parte. E important să notăm că cele două jumătăți ale feței sînt ușor asimetrice: partea dreaptă (dreapta bustului) este calmă, deși plină de încordare; partea stîngă e mai dramatică și dezvăluie în mod nemijlocit sentimentele care o animă. Potrivit concepției evului mediu — așa cum am văzut — partea dreaptă stă sub aripa ocrotitoare a Divinității, partea stîngă este expusă influențelor nefaste; potrivit psihologiei moderne, partea dreaptă a feței este oglinda vieții lăuntrice și cea stîngă a vieții sociale. Orice artă realistă, conștient sau nu, a reprodus această asimetrie a chipului omenesc care e o lege generală; pare însă că Michelangelo e cel dintîi artist care s-a slujit în mod conștient de faptul acesta pentru a indica forțele interioare care alcătuiesc « causa efficiens » a acestei asimetrii.

---

[1] Eu aș fi vrut să fie puși în locul cel mai de cinste al Paradisului (it.).

Nu s-a păstrat nici un desen pregătitor pentru *Brutus*, dar există un studiu preliminar privind chiar bustul; e micul relief al unui profil aflat pe fibula care-i prinde tunica pe umăr. Deoarece detaliul acesta e cu greu vizibil pentru spectator, din pricina poziției sale, putem deduce că Michelangelo l-a executat pentru el însuși, ca un fel de studiu. Capul acesta, cu gîtul gol, are întocmai poziția capetelor lui Brutus de pe monedele antice; trăsăturile seamănă cu cele ale bustului, cu unica deosebire că profilul de pe fibulă, datorită individualității detaliilor, pare un portret, în vreme ce bustul are un caracter mai generalizat.

Facem astfel cunoştinţă cu procedeul lui Michelangelo care, pornind de la un portret concret, creează un tip. Ne putem oare întreba care a fost modelul portretului de pe fibulă? Ipoteza că ar fi portretul lui Giannotti este cea mai plauzibilă. Dar cum nu există nici un portret al acestuia, nu poate fi totuşi verificată.
Ideea pe care Michelangelo o avea despre Brutus este exprimată cu toată claritatea în bustul acesta: el reprezintă dispreţul eroic faţă de cei care ar vrea să suprime libertatea. Aceeaşi idee pe care Donato Giannotti a pus-o în gura lui Michelangelo în « Dialogurile » sale: « Cine ucide un tiran nu ucide un om, ci o fiară singeroasă care-a luat chip de om. . . aşa că Brutus şi Cassius n-au păcătuit ucigîndu-l pe Cezar » (p. 93). Şi este, în acelaşi timp, un portret ideal al spiritului artistului.

După terminarea *Judecăţii de apoi*, Paul al III-lea l-a însărcinat pe Michelangelo să-i decoreze capela particulară, recent construită de Antonio da Sangallo cel Tînăr, cu două fresce pe cele două porţiuni centrale ale pereţilor laterali. Capela aceasta, denumită *Capela Paulină*, se află la nord de vechea bazilică Sfîntul Petru, între Capela Sixtină şi Sala Regia. Începută, după toate probabilităţile, concomitent cu aceasta din urmă, în 1537, în ianuarie 1540 s-a şi slujit aici o liturghie, ceea ce denotă că această capelă era, pe atunci, mai mult sau mai puţin terminată.
Una din fresce a fost începută înainte de luna iulie a anului 1542 şi terminată în iulie 1545, deoarece, la data respectivă, Paul al III-lea vizitează capela. În luna august a acestui an se plăteşte suma necesară preparării celuilalt perete. A doua frescă a fost începută în martie 1546; în octombrie 1549 papa vizitează încă o dată capela ale cărei picturi nu erau încă pe deplin terminate. Se presupune că au fost încheiate pe la începutul anului 1550. Documentele nu ne dau nici o lămurire asupra cronologiei celor două fresce. Dar, judecînd după stil, nu

există nici o îndoială că cea denumită *Convertirea Sfîntului Pavel*, mai apropiată, ca stil și compoziție, de *Judecata de apoi*, este anterioară *Răstignirii Sfîntului Petru*.

Alegerea subiectului — glorificarea celor doi apostoli martiri, fondatori ai Bisericii romane — era cît se poate de potrivită pentru decorarea capelei particulare a unui papă. Surprinzător pare faptul că această *Convertire a Sfîntului Pavel* nu se află față în față cu înmînarea cheilor, de către Hristos, Sfîntului Petru, ci cu o scenă care reprezintă răstignirea acestuia din urmă și care ar fi trebuit să aibă drept pandant decapitarea Sfîntului Pavel. Vasari, în prima ediție a operei sale (1550), vorbește încă de o *Inmînare a cheilor*. Este așadar probabil că la început Michelangelo avusese intenția să opună aceste două subiecte și că abia după terminarea primei fresce și-a modificat programul. *Convertirea* și *Martiriul* oferă astfel cele două etape succesive ale unei existențe închinate lui Dumnezeu.

Cele două compoziții sînt concepute în raport cu arhitectura capelei: și amîndouă sînt străbătute de o mișcare circulară orientată către altar, compoziție care va fi reluată de Tintoretto, ca, de pildă, în cele două mari pînze ale sale din dreapta și stînga corului din San Giorgio Maggiore, de la Veneția, și de Caravaggio la Santa Maria del Popolo.

Începînd din secolul al XII-lea, convertirea Sfîntului Pavel a fost reprezentată sub forma căderii unui călăreț: calul se poticnea alunecînd înainte, călărețul era aruncat pe deasupra capului acestuia. Era un motiv inspirat din suita alegorică « Trufia » aruncată de pe calul ei. Motiv care se menținuse, plin de vigoare, pînă spre mijlocul secolului al XVI-lea, fiind reluat, în plin secol al XVII-lea, de către Rubens. Cu toate acestea, Renașterea a creat un alt motiv, unde îl vedem pe Sfîntul Pavel la pămînt, în timp ce calul o ia la goană spre fund. Michelangelo adoptă acest de-al doilea tip, transformînd însă în mod radical scena.

Din norul gros și apăsător pe care-l formează mulțimea grăbită a geniilor zburătoare, se ivește Hristos, iute ca fulgerul, cu brațul drept întins către Saul doborît, în vreme ce stîngul arată spre Damasc, profilul cetății întrezărindu-se în ultimul plan al peisajului, la dreapta. O rază de un galben șters cade în mijlocul grupului înmărmurit al soldaților și-l atinge pe Saul, aruncîndu-l la pămînt. Însoțitorii lui încearcă să fugă încotro văd cu ochii, fără să raționeze și fără să înțeleagă ce s-a întîmplat cu ei. Contrar tradiției, Michelangelo l-a reprezentat pe Saul sub chipul unui bătrîn cu o lungă barbă albă. Cu gura întredeschisă, cu ochii săi de orb închiși, și adîncile riduri ale frunții, acest Sfînt Pavel are expresia unui om care, cu o limpezime înspăimîntătoare, înțelege într-o singură clipă greșelile sale de o viață întreagă. Și, brusc, devine clarvăzător în orbirea lui — un fel de portret idealizat al artistului, eternizare a momentului în care sufletul s-a deschis pentru convertire. Dincolo de evenimentul particular, se ghicește absolutul dramei care se joacă între forța eternă și ființa omenească. Necesitatea de neînlăturat reapare sub forma curbei uriașe ce străbate spațiul. Totuși, impresia care se degajă din viziunea aceasta e plină de speranță: culorile nu mai au tonurile pămîntii și triste ale *Judecății de apoi*, ci sînt, dimpotrivă, de o blajină frumusețe, unde predomină tonurile liliachii și verdele fraged (în figura Sfîntului Pavel), ce amintesc armoniile lunetelor bolții. Formele plastice sînt învăluite într-un delicat clarobscur și însăși factura lor devine dulce și moale.

În desăvîrșita repartiție a personajelor pe suprafața frescei, în claritatea marilor linii ale compoziției, în înlănțuirea formelor, recunoaștem vechile virtuți ale frescelor italienești, subliniate, aici, de cauzalitatea dinamică pe care o introduce Michelangelo.

În *Convertirea Sfîntului Pavel*, toate personajele se mișcă într-un prim plan restrîns, în spatele căruia se întinde un vast spațiu ogl. Grupurile sînt opuse în mod simetric, figurile principale răspunzîndu-și în «contrapposto» și fiind animate de o mișcare circulară ce pornește de lîngă Hristos, sus în stînga, pentru a atinge pămîntul în curba corpului Sfîntului Pavel, după care se urcă iarăși, de-a lungul figurii soldatului văzut din spate, pînă la personajele din dreapta, aflate în cer. Ca punct de plecare pentru ochiul spectatorului, Michelangelo a luat soldații care intră în cîmpul tabloului prin partea de jos, în dreapta, diagonală continuată apoi de calul cabrat care conduce privirea pînă la grupul îngerilor din jurul lui Hristos. Recunoaștem, în toate acestea, principiile care au prezidat la compunerea *Judecății de apoi*. Necesitatea de a folosi trupuri puternic curbate l-a determinat pe Michelangelo să-și caute modelele în unele studii de-ale sale executate odinioară pentru Capela Medici. Astfel, în atitudinea Sfîntului Pavel, Michelangelo reia, modificîndu-l puțin, motivul zeilor fluviali pe care îl proiectase pentru Capela Medici — atitudine pe care o folosise altădată și pentru Venus în compoziția *Venus și Cupidon*. Soldatul care-și apără capul cu scutul își are prototipul într-unul din soldații desenului executat către 1532—1533 pentru *Invierea lui Hristos* (Londra). Soldatul, care-i face pandant de partea cealaltă și care e văzut din spate, provine din soldatul din dreapta aflat în al doilea desen pentru *Inviere* (Windsor). Potrivit tradiției, Sfîntul Petru a fost răstignit cu capul în jos, la propria-i cerere, deoarece nu se considera demn să îndure același supliciu ca Mîntuitorul. Michelangelo a fost nevoit să se conformeze tradiției, dar, în vreme ce absolut toți predecesorii săi au urmat litera textului întocmai și l-au reprezentat pe Sfîntul Petru răstignit cu capul spre pămînt, ceea ce prezenta inconvenientul de a nu i se putea reda expresia feței, Michelangelo a găsit o soluție care-i îngăduia să împace tradiția cu exigențele artistice ale expresiei. La el crucea Sfîntului Petru se află în diagonală, în momentul în care trebuie să fie ridicată. Cîțiva călăi o ridică de un capăt.

Capul sfîntului, întors către spectatori, devine adevăratul centru optic și psihologic al compoziției. Expresia călăilor care ridică încet crucea e plină de gravitate. Tînărul din centru, din al doilea plan, care se adresează conducătorului soldaților, face un gest mirat și interogativ, ce pare să exprime sentimentul tuturor celor de față. Conducătorul, pe cal, surghiunit în planul al doilea, la stînga, pare să-și întrebe el însuși vecinul care e pricina supliciului; nici o față nu exprimă ura; totul se desfășoară ca și cum ar fi vorba de împlinirea unui destin hotărît dinainte. Caracterul de fatalitate este sporit și de curentul care antrenează, într-o rotație lentă și continuă, toate elementele frescei. Din fund, spre dreapta, sosește un grup care a urcat tocmai o colină și se îndreaptă, sub conducerea unui tînăr, către locul supliciului. Mișcarea este reluată, în primul plan, de un al doilea grup, în fruntea căruia înaintează un bătrîn înalt, cu brațele încrucișate, ca și de grupul bocitoarelor, din care zărim, în primul plan la dreapta, numai partea de sus a trupului. Prin metoda tăierii, la jumătatea trupurilor, a grupurilor din primul plan, Michelangelo mărește efectul de suprafață a frescei: grupurile acestea nu dau impresia unor fragmente, ci aparțin în mod organic marii mișcări circulare care animă ansamblul și pe care ochiul le întregește pe suprafețele neutre de sub ele. Aceeași mișcare revine la stînga în grupul de soldați pe care-i vedem din spate și în cel al călăreților din fund, pentru a ajunge la grupul central ce descrie o ultimă mișcare circulară, mai restrînsă și mai rapidă, în jurul crucii. Personajele din această frescă nu iau parte directă la acțiune. Se află acolo asemeni unor martori involuntari, veniți din cele patru zări, și trec, plini de durere și de resemnare, prin fața crimei gata săvîrșită. Limitele de timp și de spațiu se șterg, scena se preschimbă într-un loc ce sintetizează universul și în care se desfășoară la nesfîrșit hora omenirii. Sfîntul Petru este singurul ce pare a-și da seama de ceea ce se întîmplă. Privirea lui fixează spectatorul cu o intensitate ce destăinuie suferința fără margini pe care o încearcă pentru omenire.

Ca și în *Convertirea Sfîntului Pavel*, Michelangelo a atenuat cruzimea scenei printr-o gamă de culori armonioase, care e tot o revenire la coloritul bolții din Capela Sixtină, și în care se poate nota, în același timp, și influența picturii venețiene. Ca și la venețienii din secolul al XVI-lea, culorile primare — galben, roșu, albastru — în tonuri delicate, caracterizează personajele, pe cînd peisajul este menținut într-o tonalitate verde oliv, deasupra căruia se întinde un cer crepuscular trecînd de la portocaliu spre albastru. Cer care ne amintește și el unele tablouri venețiene de la început de Cinquecento. Nici unul din tonuri nu rămîne izolat, deoarece chiar și culorile primare sînt atenuate prin mijlocirea unei lumini albe care le acordă cu armonia ansamblului.

Stilul din *Convertirea Sfîntului Pavel*, unde mai existau personaje zvelte, cu gesturi largi, și care se înrudea, prin aceasta, cu cel din *Judecata de apoi*, este înlocuit, în *Răstignirea Sfîntului Petru*, cu un stil mai compact și mai greoi. Personajele, mărite, în raport cu suprafața, și grupurile, cu gesturile lor restrînse, se înscriu în blocuri dreptunghiulare cu contururi rigide. Este stilul care apare pentru prima dată în *Rașela* și în *Lia* de la mormîntul lui Iuliu al II-lea (1542—1545), și care va deveni caracteristic pentru operele executate pînă la jurul anului 1555.

Aceleași principii de compoziție în mișcare circulară stau și la baza desenelor pentru *Hristos alungînd negutătorii din templu.* (Proiect destinat probabil decorării lunetei de deasupra intrării Capelei Pauline.)

Judecata de apoi și cele două fresce descrise mai sus sînt ultimele picturi monumentale ale lui Michelangelo. Tehnica frescei cere o desăvîrșită forță spirituală și o mare siguranță a mîinii, promptitudine în decizie și rapiditate în execuție. Michelangelo poseda încă aceste calități necesare, dar, după terminarea celei de-a doua fresce, la

75 de ani, a fost obligat să renunțe la asemenea tehnică.

Istoricul mormîntului lui Iuliu al II-lea este, într-un fel, un rezumat al evoluției artistice și spirituale a maestrului de la idealul eroic al tinereții pînă la convertirea la creștinism de la bătrînețe. Ceea ce justifică poate faptul că tratăm laolaltă, și în această parte a lucrării noastre, diferitele faze ale acestui monument.

Mormîntul lui Iuliu al II-lea, pe care îl vedem astăzi la San Pietro in Vincoli, nu este decît reducerea și transformarea, în structură ca și în iconografie, a unui plan originar mult mai vast. Timp de patru decenii, Michelangelo s-a ocupat de monumentul acesta funerar, mărind sau reducînd prima sa idee. Transforma, mai cu seamă, suprastructura; schimba și statuile (excepție făcînd doar *Moise*, pe care l-a plasat în cele din urmă în zona inferioară), și o dată cu ele tot programul iconografic. Cunoaștem șase versiuni care se eșalonează din 1505 pînă în 1545. Istoricul acestui mormînt e foarte complex; mai rămîn de clarificat încă multe probleme.

Primul plan întrecea, după Vasari (p. 63), prin frumusețe și opulență, prin bogăția ornamentației și abundența statuilor, toate vechile morminte imperiale. Măreața construcție n-a fost executată nicicînd. Documentele inițiale s-au pierdut: și contractul cu descrierea detailată a monumentului, și desenele lui Michelangelo privind faza inițială a ideii.

Ca surse de reconstituire nu avem decît surse secundare: descrierile lui Condivi și ale lui Vasari, și surse auxiliare — ca cele două desene pentru proiectul din 1513, de la Berlin și de la Galeria Uffizi, care conțin unele elemente din proiectul inițial. Alte surse auxiliare n-au fost pînă în prezent cercetate: un desen pentru catafalcul artistului aflat la Milano, Biblioteca Ambrosiana, și un proiect pentru mormîntul lui Leon al X-lea, al lui Andrea Sansovino (Londra, Victoria and Albert Museum) ce reflectă influența primului proiect al lui Michelangelo. Chiar dacă luăm în considerație toate aceste izvoare, o adevărată reconstituire va rămîne, prin forța împrejurărilor, ipotetică din mai multe puncte de vedere, deoarece copiile nu sînt decît parafraze libere, iar dimensiunile suprastructurii nu ne sînt cunoscute.

După descrierile lui Condivi și ale lui Vasari (bazate probabil pe macheta efectuată în lemn sau pe desene), primul proiect era un edificiu liber, în formă de dreptunghi, ale cărui laturi erau de 2 pe 3 (12 *braccia* pe 18 *braccia*). Interiorul acestui edificiu închidea o cameră funerară, un fel de *cella*, în formă de « tempietto ovale », cu coloane adică și acoperită fără îndoială de o cupolă ovală. În mijlocul acestei piese se afla un sarcofag: « cassa » (Vasari) sau « cassone » (Condivi). Unde se putea intra, după Vasari, prin două uși, plasate în mijlocul fațadelor înguste; după Condivi, printr-o singură ușă, plasată în mijlocul fațadei posterioare. Afirmația lui Vasari pare mai verosimilă, căci ar explica în mod mai logic prezența pietrelor delicat ornamentate din 1505, la dreapta și la stînga, sus și jos, din această travee (acoperită astăzi de statuia lui *Moise*). Trebuia să se treacă așadar, înainte de-a se intra în « tempietto », prin fața acestor ornamente. Etajul inferior al fațadelor înguste era împărțit în trei compartimente de către patru pilaștri în chip de hermes; între pilaștri, la dreapta și la stînga, existau cîteva nișe rotunjite. În fața fiecărui pilastru, pe niște piedestale dreptunghiulare, se afla cîte un Sclav. În fiecare nișă era cîte o Victorie, iar sub picioarele acestora cîțiva învinși. Etajul inferior trebuia așadar să fie conceput în dispoziția sa, după Condivi și Vasari, așa cum se vede în desenul din 1513 (Berlin) și în execuția finală. De altfel, la monumentul de la San Pietro in Vincoli se află mai multe pietre ornate la etajul inferior care, potrivit stilului, au fost executate încă din 1505—1506. Pentru una din aceste pietre, din stînga, există o schiță (Londra), desen care aparține cu siguranță celei dintîi faze a monumentului; caracterul scriiturii şi stilul desenului lui Michelangelo indică o dată din apropierea anilor 1505 — 1506. Ştim, pe de altă parte, dintr-o scrisoare de-a lui Michelangelo, ca și din Vasari, că artistul s-a dus la Carrara în aprilie 1505, imediat după semnarea contractului, pentru a pune să i se taie pietrele. Nu putea trece la efectuarea acestei lucrări fără a fi stabilit dinainte măsurile exacte ale monumentului.Proporţiile etajului inferior trebuie să poarte, deci, data de 1505. De îndată ce blocurile au ajuns la Roma, Michelangelo începe să lucreze (Milanesi, p.429). Aduce de la Florenţa cîţiva « uomini di quadro »[1] care-și încep lucrul, după toate probabilităţile, în ianuarie 1506 (Milanesi, p. 493).

În timp ce, după reconstituirile efectuate de Schmarsow, Burger și Thode, fațadele laterale aveau cîte două goluri ca și fațadele înguste, după Panofsky aveau cîte trei, al căror raport față de intervale era același ca și la fațadă (5 pe 3). Dar, după contractul din 1513, fațadele laterale nu aveau decît două goluri, iar în centru cîte un interval larg, care trebuia să conțină un relief în bronz. Trebuie să remarcăm faptul că pe platformă nu se aflau decît patru figuri, la cele patru colțuri ale monumentului, și nu șase cum ar fi cerut ipoteza celor trei goluri laterale. Cele patru statui șezînd de pe platformă erau, după toate probabilitățile, plasate din față, căci în toate operele lui Michelangelo, inclusiv versiunile succesive ale mormîntului, statuile șezînd nu sînt plasate niciodată în diagonală. Mai mult, compoziţia acestor figuri șezînd demonstrează că sînt concepute pentru o vedere frontală.

În spatele celor patru mari figuri șezînd, « contrucţia se ridica în trepte descrescînd progresiv, cu o friză alcătuită din scene sculptate în bronz și din alte statui, *putti* și ornamente o decorau de jur-împrejur, iar în vîrf, pentru a încorona lucrarea, se ridicau două statui, dintre care una, reprezentînd Cerul, surîzător, susținea pe umăr o ,, bara '', ajutat de Cibela, zeița pămîntului, care părea deznădăjduită de a fi lăsată într-o lume văduvită de orice virtute prin moartea unui asemenea om... » (Vasari, 1568, p.65). Condivi face o descriere mai puțin detailată a piramidei trunchiate și vorbește de doi îngeri ce poartă o « arca », în loc de alegoriile Pămîntului și Cerului ce poartă o « bara ».

---

[1] Oameni de specialitate (it.).

Pentru a reconstitui piramida trunchiată, deasupra cornișei, desenul din 1513 dă unele indicații și permite să se fixeze înălțimea celei de a doua trepte a piramidei care este indicată prin mici stîlpi ornați cu *putti* ce străjuiesc statuile șezînd. Înălțimea celei de a treia trepte a piramidei este dată probabil de bazele coloanelor mari de la « capelletta » din desenul din 1513. A doua cornișă a fost deci plasată în spatele (și nu deasupra) capetelor marilor figuri șezînd. În felul acesta, Michelangelo le accentua relieful.

Lucrul cel mai problematic însă este reconstituirea coronamentului. Pentru a ne putea face o idee trebuie să ne concentrăm atenția asupra unui desen al catafalcului lui Michelangelo (Milano, Biblioteca Ambrosiana) purtînd o inscripție ce face aluzie de două ori la primul proiect al mormîntului lui Iuliu al II-lea. Pe care se poate citi: *catafalco quadrato in isola, alla forma del Settizonio di Severo presso alle Antoniane, e come da Michelangiolo era stato prima disegnato il sepolcro di Giulio II in San Pietro in Vincoli...*; și apoi: *Michelangelo stesso (in) uno dei suoi disegni del sepolcro (di) Giulio II haveva fatto il papa in iscorcio* (?) *e non fu eseguito...* [1] Această ultimă informație ce ne aduce la cunoștință că papa era în racursiu, întins, perpendicular pe fațada monumentului, e o confirmare a descrierilor lui Condivi și Vasari, infirmînd ipoteza lui Panofsky că papa era reprezentat șezînd pe *sedia gestatoria.*

---

[1] Catafalc izolat de formă pătrată, copiat după clădirea cu șapte caturi ridicată de Sever lîngă Antoniane, așa cum fusese desenat de către Michelangelo, la început, mormîntul lui Iuliu al II-lea de la San Pietro in Vincoli..."; și apoi: ,,Michelangelo însuși (în) unul din primele desene pentru mormîntul lui Iuliu al II-lea îl reprezentase pe pontif în racursiu (?) și care nu a fost realizat..." (it).

Deasupra celei de a treia trepte a piramidei trunchiate ne putem imagina baza ovală a părții superioare a desenului catafalcului, care ar fi corespuns, în interiorul mormîntului, părții superioare a cupolei ovale de la « tempietto ». Deasupra bazei ovale se ridică o *arca* sau *bara*, adică o raclă, ale cărei volute și al cărei piedestal larg amintesc formele volutelor și bazelor tăblițelor care poartă numele strămoșilor lui Hristos din lunetele bolții Capelei Sixtine. De cele două părți ale raclei sînt așezate, din profl, două nuduri, unul privind în sus, celălalt în jos. Aceste personaje corespund probabil îngerilor lui Condivi sau celor două figuri alegorice ale lui Vasari — Cerul și Pămîntul. Condivi spune totuși că acestea « purtau » *arca*, iar Vasari că « susțineau » pe umeri *bara*, în vreme ce aici nici nu ating racla — dovadă că desenul catafalcului nu redă cu exactitate figurile lui Michelangelo, cu toate că așezarea lor la dreapta și stînga, din profil, e în spiritul artistului și corespunde atitudinii figurilor din lunetele bolții. În proiectul mormîntului acestea atingeau, fără îndoială, racla. Michelangelo va fi fost născocit deja în 1505 formele pe care le-a realizat mai tîrziu, între 1510 și 1512, în lunetele bolții. Aceste două figuri alcătuiesc, împreună cu *arca*, un triunghi, configurație pe deplin în spiritul operelor lui Michelangelo de pe la 1505 (a se vedea *Tondo*-ul de la Bargello, *Bătălia de la Cascina*). Coronamentul mormîntului lui Iuliu al II-lea avea deci o siluetă triunghiulară. Autenticitatea aproximativă a atitudinii celor două figuri alegorice din desenul catafalcului este confirmată de cei doi *putti*, în poziții asemănătoare, de la picioarele papei, din desenul executat în anul 1513. Aceștia ar fi deci reminiscențe ale celor două figuri alegorice din primul proiect.

Pe baza acestor considerații, cu ajutorul desenelor din 1513 (pentru zona inferioară și pentru statuile şezînd), şi a desenului catafalcului (pentru suprastructură), putem încerca să reconstituim înălţarea acestui monument. Reconstituire ce nu ne oferă decît o idee aproximativă, dar mai exactă decît tentativele precedente. Scara figurilor suprastructurii este ipotetică. Alegoriile erau, după toate probabilităţile, inversate, adică cea care priveşte în jos se afla la dreapta, iar cea care priveşte în sus la stînga, potrivit simbolismului celor două părţi pe care Michelangelo l-a respectat întotdeauna.

Esenţialul în această reconstituire constă în cele trei trepte ale piramidei trunchiate şi culminarea acestei structuri monumentale într-o configuraţie triunghiulară, ce creşte în mod organic din însuşi trupul piramidei; marile figuri şezînd, alegoriile şi personajul întins, sînt legate între ele.

Vorbind despre monumentul din 1505, trebuie să avem în vedere şi faptul că ideea, ambiţioasă, a lui Michelangelo îngloba în mod egal şi ambianţa arhitecturală. Pentru a lămuri această problemă trebuie să combinăm informaţiile furnizate de Condivi (ed. Frey, p.70) cu un pasaj din Vasari (ed. Milanesi, vol.IV, p.282; ed. Frey, p.325). Acest din urmă pasaj, prea puţin cercetat pînă în prezent în literatura cu privire la mormîntul lui Iuliu al II-lea, se află în lucrarea *Vita di Giuliano da Sangallo*. Aflăm, din rîndurile acesteia, că Michelangelo se gîndise, la început, să plaseze mormîntul, liber, în interiorul corului — neterminat pe atunci, început sub Nicolae al V-lea şi continuat sub Paul al II-lea de către Bernardo Rossellino — vechii bazilici Sfîntul Petru. Michelangelo i-ar fi cerut papei să grăbească terminarea corului tocmai în scopul acesta. Dar Giuliano da Sangallo găsea că locul nu e potrivit pentru aşezarea mormîntului şi propune să se ridice, în vederea acestuia, *una cappella apposta... perciò che quella renderebbe quella opera più perfetta* [1]. Şi mulţi arhitecţi au executat desene pentru această capelă funerară. Într-adevăr, în imensa masă de desene în vederea unor edificii cu plan central, şi pe care le raportăm, în general, la bazilica Sfîntul Petru, există cîteva care ar putea fi identificate cu această capelă. Problema, atacată de Geymüller şi Burger, îşi aşteaptă încă soluţia. În orice caz, trebuie să presupunem că această capelă funerară, în care trebuia să fie aşezat mormîntul liber al lui Iuliu al II-lea, era o capelă cu plan central şi acoperită de o cupolă. Se ştie însă că edificiile funerare cu plan central şi cupolă au o foarte veche tradiţie, aceea a bisericii-martyrium, iar aceasta, la rîndul ei, derivă, în ceea ce priveşte planul şi cupola, din mausoleele epocii imperiale, aşa cum bine a demonstrat A. Grabar. Planul central şi acoperişul boltit, în tradiţia funerară, erau investite cu anumite simboluri; planul central era considerat ca o imagine a lumii de dincolo, iar bolta drept imaginea cerului. Putem aşadar presupune că Giuliano da Sangallo propunea să se creeze în jurul monumentului executat de Michelangelo ambianţa cea mai potrivită, adică un edificiu care să semnifice lumea de dincolo. Şi în vederea acestui lucru, spunea probabil: *che quella cappella renderebbe quell'opera più perfetta.*[1] Aflăm de la Vasari că modesta idee a capelei funerare s-a transformat în ideea grandioasă de a reface bazilica Sfîntul Petru. Şi spune: *In cambio di fare una cappella si mise mano alla gran fabrica del nuovo San Pietro.*[2] Ideea, plină de îndrăzneală, de a renunţa la planul în cruce latină a bazilicii venerate şi de a ridica în locul ei un edificiu cu plan central, acoperit de o cupolă, s-ar putea explica prin faptul că noua biserică a Sfîntului Petru a fost concepută, la scară gigantică, ca o capelă funerară destinată să adăpostească, în centru, mormîntul lui Iuliu al II-lea. De unde trebuie să conchidem că, într-adevăr, dorinţa de a se conforma tradiţiei funerare e cea care a stimulat abandonarea planului în cruce latină și adoptarea celui central cu cupolă în noua bazilică a Sfîntului Petru, și nu considerații de ordin estetic. Așa că, adevărata cauză a acestei schimbări ar fi mormîntul executat de Michelangelo. Nimic nu contestă, din punct de vedere cronologic, această supoziție. Ideea mormîntului liber a fost perfectată de Michelangelo, cel mai tîrziu în martie-aprilie 1505. Nici un plan central pentru noua bazilică a Sfîntului Petru nu ne este cunoscut înainte de data aceasta. Reconstrucția Sfîntului Petru după un plan central este menționată pentru prima oară la 10 noiembrie 1505. Edificiul propriu-zis a fost început la 18 aprilie 1506 după planul lui Bramante. În raport cu noua bazilică a Sfîntului Petru, planul mormîntului e, în mod absolut sigur, anterior.

---

[1] O capelă anume... întrucît ea ar fi dat şi mai multă desăvîrşire acelei opere (it.).

---

[1] Că acea capelă ar fi dat şi mai multă desăvîrşire acelei opere (it.).

[2] În loc să facă o capelă s-a apucat să lucreze la marele edificiu al noii bazilici Sfîntul Petru (it.).

Aflăm de la Vasari că, după hotărîrea papei de a reconstitui Sfîntul Petru, nenumărați artiști și-au prezentat desenele; a fost acceptat planul lui Bramante. Hotărîrea aceasta a papei trebuie să i se fi părut lui Michelangelo drept o înfrîngere personală: în ajunul punerii pietrei fundamentale, artistul a fugit la Florența. Rivalul și dușmanul, adoptînd ideea planului central, împiedica realizarea mormîntului. Înălța, în mijlocul noii bazilici a Sfîntului Petru, o « aedicola » pentru a proteja cripta de sub altar a Sfîntului Petru, ocupînd astfel locul destinat lucrării lui Michelangelo. Bazilica lui Bramante este un martyrium al prințului apostolilor.

Vasari consideră că ideea de a renunța la modestul plan al unei capele funerare și de a reface Sfîntul Petru chiar din temelii aparținea lui Iuliu al II-lea. Condivi, în schimb, plin de discernămînt, spune: *Così Michelangiolo venne ad esser cagione... che venisse voglia al papa di rinnovare il resto* (di san Pietro) *con nuovo e più bello e più magno designo*[1]. Cînd papa l-a însărcinat pe

---

[1] Și s-a ajuns astfel ca din pricina lui Michelangelo... să-i vină chef papei să renoveze restul bazilicii Sfîntul Petru conform unui plan nou, mai frumos și mai mare (it.).

Bramante cu execuția, a tăiat brusc și creditele pentru mormîntul conceput de Michelangelo. Nu îndrăznea, se pare, să dureze asemenea sfînt lăcaș ca o capelă funerară al propriului său mormînt, și, adoptînd ideea de martyrium, puse să se înalțe un martyrium pentru Sfîntul Petru. Centrul noii bazilici este ocupat de monumentul comemorativ, acea criptă a Sfîntului Petru, aflată exact sub centrul cupolei. În vechea bazilică a Sfîntului Petru, cripta apostolului se găsea la intrarea absidei lui Constantin, sub altarul bisericii. În timpul unor săpături recent efectuate, s-a descoperit să sub bazilică era un cimitir în care se găsea și monumentul legat de amintirea apostolului. Michelangelo intenționa deci să suprapună mormîntul lui Iuliu al II-lea peste acest monument comemorativ al apostolului. Putem presupune că mausoleul era conceput ca un dublu monument comemorativ, și în cinstea prințului apostolilor și în cea a urmașului său spiritual. Ca un mausoleu al veșnicei papalități. Încărcat cu această semnificație universală, trebuia să devină mormîntul cel mai de seamă al creștinătății. Dacă ipoteza e justă, am putea înțelege poate anumite amănunte din primul proiect pe care nu le puteam explica pînă acum. În primul rînd monumentul liber conținea, potrivit relatărilor lui Condivi și Vasari, două racle sau sarcofage, unul în « tempietto », celălalt în partea cea mai de sus a construcției. Nu trebuie exclus faptul că sarcofagul din interior a fost un sarcofag comemorativ pentru Sfîntul Petru, iar cel de deasupra sarcofagul lui Iuliu al II-lea; după cum e posibil și faptul că sus să se fi aflat o năsălie, deoarece cuvîntul « bara », folosit de Vasari, înseamnă, pe lîngă sarcofag, și năsălie, iar jos un sarcofag în care urma să fie depus trupul neînsuflețit al papei (Condivi și Vasari). Dar, chiar și în cazul acesta, monumentul trebuia să slujească unei duble comemorări, deoarece mormîntul Sfîntului Petru se găsea sub monument. Trebuie notat faptul că acel « tempietto » cu al doilea sarcofag a fost suprimat în 1513, exact în momentul cînd s-a renunțat la ridicarea mausoleului în interiorul bazilicii. Ceea ce nu poate fi explicat prin considerente de ordin financiar, deoarece proiectul din 1513 e mult mai grandios decît cel din 1505; acel « tempietto » a fost, fără îndoială, suprimat, deoarece mausoleul nu mai era dedicat unei duble comemorări. Trebuie notat de asemenea și faptul că, printre marile figuri șezînd de pe platformă, lipsește figura Sfîntului Petru; *Sfîntul Pavel* e cel care face, aici, pandant lui *Moise.* Se înțelege că Sfîntul Petru nu putea fi reprezentat ca o figură decorativă, în timp ce mausoleul însuși îi era în parte dedicat. Faptul că Michelangelo l-a identificat uneori pe pontiful aflat la cîrmă cu Sfîntul Petru este confirmat printr-o scrisoare a lui Daniele da Volterra din 1564, unde este vorba de un *San Pietro in abito di papa* (Gotti, I, 358), adică de Sfîntul Petru cu tiara și mantia papală. Cu toate că nu era figura lui Iuliu al II-lea, ci a lui Leon al X-lea sau Clement al VII-lea, identificarea papei cu apostolul este stabilită prin acest text, iar faptul că artistul a ridicat un singur mausoleu pentru amîndoi nu are nimic straniu.

Proiectul iconografic al mausoleului ar putea fi mai bine explicat dacă considerăm mausoleul ca un dublu monument comemorativ: zona inferioară cu sclavii și victoriile, avînd un caracter strict păgîn, inspirat din *Trionfi* și din arcurile de triumf antice, pare să reprezinte triumful Bisericii apostolice asupra popoarelor păgîne, adică asupra necredincioșilor. Marile figuri șezînd din a doua zonă par să fie simbolurile instituirii și răspîndirii credinței celei adevărate, bazată pe Noul și Vechiul Testament (Moise, Sfîntul Pavel), și a modului de viață inaugurat de această credință (viața activă și viața contemplativă). Sus de tot, deasupra Pămîntului și a Cerurilor, adică în Empireu, se afla apoteoza Sfintei Biserici, personificată prin apostolul-papă. În rezumat, proiectul este o reprezentare a victoriei și a răspîndirii creștinismului. Este așadar un proiect mult mai vast decît cel al monumentului funerar ridicat întru slava personală a unui papă. Este un monument triumfal al însuşi principiului creştinismului.

Ideea aceasta, aşa de simplă în fond, a fost întunecată într-o anumită măsură de interpretările primilor biografi ai lui Michelangelo, Condivi şi Vasari. Nici primul, nici al doilea nu poate fi considerat ca o sursă primară, şi însuşi faptul că se contrazic e o dovadă că ideea dominantă a operei a fost dată uitării la cincizeci de ani după ce fusese concepută. După Condivi, Sclavii sînt personificări ale artelor liberale şi ale artelor plastice (pictură, sculptură, arhitectură), care,după dispariţia papei, au devenit prizonierii morţii. Cu toate acestea, în Quattrocento artele liberale şi artele plastice erau personificate prin personaje feminine (vezi mormîntul unchiului papei Iuliu al II-lea, Sixt al IV-lea, la Sfîntul Petru). Şi erau reprezentate întotdeauna însoţite de atributele respective. Şi erau zece arte liberale şi trei arte plastice, iar nu şaisprezece, aşa cum proiecta Michelangelo. Textul lui Condivi e ca un compliment la adresa marelui Mecena care a fost Iuliu al II-lea, compliment exprimat nu fără o privire piezişă aruncată lui Iuliu al III-lea, care păstorea pe vremea aceea, pentru a-i stimula probabil generozitatea faţă de artă. Şi e posibil ca însuşi Michelangelo, cincizeci de ani după proiectarea monumentului, « să-i fi explicat » astfel semnificaţia acestor Sclavi lui Condivi, prietenul său credincios, puţin mărginit însă, ştiind că biografia sa va fi dedicată lui Iuliu al III-lea. Mai puţin artificială pare să fie interpretarea dată de Vasari în 1550: după el Sclavii reprezintă provinciile cucerite de Iuliu al II-lea, monumentul ar fi avut aşadar o semnificaţie de actualitate, glorificînd cuceririle războinicului papă. S-a observat însă, şi pe bună dreptate (Springer, Thode), că în 1505, atunci cînd şi-a conceput Michelangelo Sclavii, Iuliu al II-lea nu-şi relevase încă virtuţile războinice. În fraza lui Vasari (ed. Frey, p.67): *Questi prigioni erano tutte le provincie soggiogate de questo Pontefice e fatte obedienti alla*

Chiesa apostolica [1], se află un rest din adevăratul proiect: popoarele necredincioase subjugate de adevărata credință. E posibil ca în prima versiune a mormîntului să fi existat în reliefurile cele mari, din centrul părților laterale, unele aluzii la viața lui Iuliu al II-lea, dar aceste aluzii trebuiau să fie cu totul subordonate proiectului general, cu un conținut universal creștin.

Ideea conducătoare a proiectului iconografic era așadar foarte probabil reprezentarea triumfului Bisericii apostolice după schema Triumfurilor, dar în timpul execuției Michelangelo a aprofundat-o și a transformat-o. Nu a ținut seama de nici un punct de vedere subiectiv și personal, căutînd doar conținutul pur uman și depășind antinomia dintre creștin și păgîn. În felul acesta Sclavii se preschimbau din trofee în simboluri ai luptei aspre și fără speranță a sufletului omenesc împotriva capcanelor întinse de trup. În grupul Victoriilor, artistul accentuează înfrîngerea necesară și de neînlăturat, înfrîngerea interioară a învinșilor; geniile Victoriei trec pe deasupra acestei tragedii a gisanților, fără să lupte, fără să-i calce în picioare și, după cum se pare, fără conștiința propriului lor triumf. (Această din urmă trăsătură, care nu se poate vedea în micile desene ale Victoriilor de pe foile de la Berlin și de la galeria Uffizi, este limpede exprimată în noua versiune a Victoriei de la Palazzo Vecchio). Astfel că zona inferioară semnifică sfera materiei, sau imaginea — simbol a omului în încătușarea lui corporală, în a sa « prigione scura » (Michelangelo). Figurile din a doua zonă reprezintă victoria spiritului asupra trupului, existența inteligibilă eliberată de povara materiei și consacrîndu-se contemplării ideii. Personajul întins din vîrful monumentului reprezintă sufletul, dincolo de luptele trupului și de eforturile spiritului, în pacea veșnică.

Monumentul, în ansamblu, a devenit așadar imaginea treptelor existenței umane, sau înălțarea sufletului de la viața de pe pămînt la viața celestă. Este, în același timp, un rezumat al ierarhiei universului compus din sferele materiei, ale spiritului și ale sufletului. Michelangelo pare așadar să presupună — ca și Dante — existența unui paralelism perfect între viața interioară a sufletului și structura obiectivă a edificiului universului. Este o piramidă a catarsis-ului. Astfel că monumentul, excleziastic la origine, este transfigurat într-o viziune a imaginii ierarhice a lumii și a stărilor sufletești, potrivit ideii conținute în « scala platonica ». Ierarhie pe care Michelangelo o va realiza întocmai în bolta Capelei Sixtine și în Capela Medici.

---

[1] Acești sclavi reprezentau toate provinciile subjugate de Pontif și silite să dea asculare Bisericii apostolice (it.).

Ideea unui monument liber, cu o *cella* în interior, este o întoarcere la mausoleurile epocii imperiale. Michelangelo a cunoscut cu siguranță mausoleul lui Adrian și al Ceciliei Metella, și poate că și imagini ale mausoleului lui Dioclețian. A cunoscut probabil și unele medalii antice, reprezentînd-o pe Hero, și, prin desenele lui Giuliano da Sangallo, a avut prilejul să cunoască planurile și releveurile fațadelor altor mausolee, ca cele din sudul Franței. Michelangelo e primul artist al Renașterii care a reluat această idee în arhitectura tombală. În secolul al XV-lea numai mormîntul lui Sixt al IV-lea, executat de Pollaiuolo și aflat în bazilica Sfîntului Petru, era un mormînt liber, dar acesta provine din dalele funerare ale evului mediu și nu din mausolee: iar *cella* lipsește.

Pe acest plan antic, Michelangelo a grefat un releveu al fațadei și o decorație sculpturală care par să provină din carele de triumf ale Renașterii. Acestea au și ele un releveu în piramidă trunchiată cu sclavii plasați în general în partea de jos, cu mari figuri șezînd, uneori pe o platformă, și un coronament în partea de sus la mijloc (Victorii, Sclavi și Hermeși se găsesc și pe arcurile de triumf antice, dar marile figuri șezînd lipsesc). În mormintele papilor dinainte, se întîlnește numai ideea zonelor suprapuse. Structura acestora se adaptează tradiției mormintelor murale plasate în nișe. Programul iconografic al acestor morminte era concentrat pe o reprezentare a vieţii terestre, a morţii şi a mîntuirii sufletului celui mort. Sînt nişte monumente ale cultului personalităţii, aşa cum l-a conceput Renaşterea. În zona inferioară se află în general un relief care schiţează viaţa terestră a celui răposat; deasupra şi în centrul monumentului, papa, mort, este reprezentat întins pe propriu-i sarcofag; deasupra, sus, un alt relief ilustrează viaţa sa de dincolo de mormînt, adică momentul în care este prezentat de către Sfîntul, sub patronajul căruia se află, Fecioarei Maria; iar sufletul său preafericit este primit în rîndul celor aleşi. Astfel că treptele acestea corespund vieţii, morţii şi mîntuirii unei anumite fiinţe umane, şi nu treptelor sufletului omenesc în general, ca la Michelangelo. Universalismul gîndirii a fost introdus de către acesta din urmă.

După moartea lui Iuliu al II-lea, executorii săi testamentari au pornit la treabă. La 6 mai 1513, au semnat un nou contract cu Michelangelo (Milanesi p. 635). Ideea de a aşeza monumentul funerar în bazilica Sfîntul Petru nici nu se mai pune. Michelangelo execută un nou proiect pentru monumentul lui Iuliu al II-lea unde introduce ceea ce concepuse între timp pentru bolta Capelei Sixtine, şi, probabil, tot ceea ce îi cereau moştenitorii pontifului. Noul mormînt e mai mare decît cel dintîi, costul execuţiei a crescut, termenul s-a îndepărtat. Monumentul suferă o schimbare esenţială, nu mai e liber, ci se sprijină de perete cu una din cele patru faţade: *cella* este suprimată şi nu mai e un dublu monument comemorativ. Platforma superioară e destinată să susţină acum şase statui mari în loc de patru, iar statuia papei trebuie să fie înconjurată de patru figuri în loc de două alegorii. Pe de altă parte, patru Sclavi şi două Victorii de pe partea lipită de perete devin de prisos. În spatele sarcofagului se ridică o nişă de o înălţime excepţională (35 *palmi*, adică 7,80 m), numită, în contract, « capelletta ». Nişa aceasta, rotunjită în partea de sus, este flancată de două coloane monumentale. Şi conţine, într-o mandorlă uriaşă, o Fecioară cu Pruncul. Lateral, cele două coloane ce străjuiesc « capelletta » sînt însoţite de nişe în care se află patru statui. Proiectul descris în acest al doilea contract coincide, în aproape toate detaliile, cu desenul de la Berlin (Thode, nr. 5), şi încă în aşa măsură, încît putem afirma că desenul acesta divulgă într-adevăr al doilea proiect al lui Michelangelo. Arhitectura corespunde cu contractul din 1513; dar în ceea ce priveşte sculpturile, Michelangelo rămîne credincios, în partea inferioară, ideilor sale din 1505. Pricina este, după toate probabilităţile, aceea că, în macheta de lemn, Michelangelo a folosit partea inferioară a arhitecturii şi micile figuri de ceară din primul proiect. Problema constă în reconstituirea, în cadrul acestei arhitecturi, figurilor pe care Michelangelo le-a conceput pentru noul său proiect. Unele schiţe pentru aceste noi figuri ni s-au păstrat pe o foaie aflată la Oxford (Frey, *Handz.*, 3). Pe care se află şase mici crochiuri de sclavi, foarte diferiţi de sclavii liniştiţi şi zvelţi din desenul de la Berlin, dar trebuie să fi fost executati către 1512—1513, după cum reiese atît din faptul că sînt vecini, pe aceeaşi foaie, cu studiile pentru boltă cît şi datorită stilului. Violent contorsionate, personajele acestea iau înfăţişarea unor Titani înlănţuiţi, care încearcă să se elibereze. Pe una din schiţe se află exact motivul *Sclavului răzvrătit* de la Luvru, pe care Michelangelo l-a început în 1513. Aceste şase schiţe sînt desene pregătitoare pentru sclavii destinaţi pilaştrilor ce alcătuiesc colţul monumentului, putînd fi văzuţi din două părţi, contrar sclavilor din centrul faţadelor, care sînt executaţi pentru a fi văzuţi dintr-o singură parte. Excepţie fac numai figurile colţului, care erau plasate în fund, lîngă perete, şi nu puteau fi zărite decît în diagonală. Consideraţiile acestea ne permit să situăm, cît mai plauzibil cu putinţă, cei şase sclavi din schiţele de la Oxford.Cît despre sclavii din mijlocul faţadei, Michelangelo a executat unul dintre ei, *Sclavul murind* de la Luvru, care

are o poziție în mod evident frontală. Avînd în vedere că a fost executat în același timp cu *Sclavul răzvrătit*, e natural să deducem de aici că trebuia să fie așezat alături de acesta, unul formînd, probabil, unghiul stîng, celălalt sprijinindu-se cu cotul de pilastrul stîng de la mijloc. Pentru pandantul acestui sclav, există la Luvru un crochiu (Frey, *Handz.*, 63), executat probabil încă din 1505. Este tot o figură frontală, unde e reluat motivul brațului ridicat deasupra capului, dar de data aceasta este brațul drept, iar capul se înclină în partea opusă celei a *Sclavului murind.* Din figurile șezînd din partea superioară, Michelangelo reface, pentru proiectul din 1513, figura lui *Moise*, pe care a și executat-o mai tîrziu, și care este într-adevăr complet diferită de prima versiune, ce se poate vedea în desenul de la Berlin. Plasat la dreapta, Moise privea în afară, spre dreapta, ca și sclavii de sub el din colț. Putem presupune că pandantul său, după toate probabilitățile *Viața comtemplativă* (a se vedea versiunea din 1505 a desenului de la Berlin), privea spre stînga. Numărul marilor figuri șezînd a fost mărit, în 1513, de la patru la șase. (Figura Sfîntului Pavel se află, în locul lui Moise, pe foaia de la Uffizi). Nu există nici o schiță pentru a putea reconstitui cele două noi personaje, care erau, probabil, un profet și o sibilă. Ignorăm, de asemenea, și în ce măsură a fost modificată figura papei în al doilea proiect. Statuia Fecioarei cu Pruncul, care nu exista înainte și care trebuia să fie așezată în « capelletta » recent adăugată, ne este transmisă în desenul de la Berlin. Este o siluetă înaltă și subțire ce pare că plutește într-un fel de aureolă. Își ține Pruncul în mîinile întinse spre stînga, în vreme ce capul este înclinat spre dreapta. Statuia pare să fie inspirată de un un mic medalion padovan de bronz din secolul al XV-lea. Rafael, în *Madona Sixtină*, s-a slujit de această invenție a lui Michelangelo. Fecioara aceasta, care, în fond, este mai mult o concepție plastică decît o idee a pictorului, rămîne fără precedent direct în opera lui Rafael: el a imprumutat de la Michelangelo ideea figurii în totalitatea ei, în ușor « contrapposto » și însoțită de unda ritmică a veșmintelor ridicate de vînt. Dar mișcarea înfricoșată și temătoare a *Fecioarei* lui Michelangelo, care-și strînge Pruncul la sîn, e transformată de către Rafael într-un gest larg și calm, prin care pare că-și oferă Pruncul privitorilor.

Dintre personajele aflate în proiectul din 1513, au fost executate, după cum am văzut, trei: *Sclavul răzvrătit* a fost început în 1513 (Milanesi, p. 391), *Sclavul murind*, fără nici o îndoială, în aceeași epocă; *Moise* a fost început în vara lui 1515 (Milanesi, p. 115), și nu era terminat în 1516. Desenul pentru această lucrare datează probabil din 1513, epocă la care artistul refăcuse proiectele tuturor figurilor.

Sclavul murind de la Luvru are un trup desăvîrșit de adolescent, cu contururi flexibile și cu proporții puternice și armonioase. Membrele se subordonează unei coeziuni noi și devin vehiculele unei forțe unice ce străbate corpul și-și află împlinirea într-un echilibru instabil. Forța aceasta fluidă urcă prin piciorul stîng de-a lungul liniei sinuoase a torsului, pentru a atinge punctul culminant în cotul mîinii îndoite. Ritmul ascedent al mișcării este accentuat prin cele două umflături ale mușchiului antebrațului, înspre cap. Mișcarea coboară apoi prin partea opusă, prin capul plecat, brațul drept adus pe piept și conturul șoldului, pentru a se reîntoarce în pămînt prin piciorul ce pare că se afundă în materie. Nu e un muribund așa cum ne place să-l numim, ci un adolescent toropit de somn, care face unele mișcări instinctive pentru a ieși din lumea visului. Fîșia de stofă care-i barează pieptul pare a fi materializarea greutății ce-i apasă sufletul, pe care în van caută s-o îndepărteze prin gestul inconștient al mîinii. Capul e simplificat, lipsit aproape de mimică, întreaga-i forță expresivă rezumîndu-se la forme generalizate: frunte joasă, tăietură orizontală a sprîncenelor, volum greoi al bărbiei, masa compactă a părului ce-i încadrează doar fața adormită. În spatele trupului, Michelangelo a schițat, în piatra brută, forma vagă a unei maimuțe. Simbol care ar putea să semnifice, potrivit concepției originale a monumentului, că e vorba de figuri păgîne. În antichitate, maimuța era simbolul existenței inferioare, iar distanța dintre maimuță și om e asemănătoare celei dintre om și zei. E posibil ca Michelangelo să fi voit să exprime prin acest animal distanța de neatins care separă omul, prizonier al propriului său corp, de divinitate. O altă interpretare a acestui detaliu, și care ar corespunde cu exegeza lui Condivi, ar fi aceea că Sclavul respectiv simbolizează arta picturii care, după teoreticienii de artă ai epocii, e « la scimmia della natura »[1].

Sclavul răzvrătit e un atlet care-și încordează toate forțele pentru a se elibera din strînsoarea legăturilor. Cu brațul stîng brutal întors la spate, își înalță capul într-o mișcare plină de tensiune și de deznădejde (mișcarea aceasta a capului i-a fost în mod vizibil inspirată artistului de către Titanii de pe sarcofagele antice reprezentînd gigantomachia), și își sprijină cu toată puterea piciorul drept pe piatra ce se ridică în trepte — mișcare ce reflectă sălbatica-i aspirație către libertate. Efortul său pare să sporească pe măsură ce urcă: spatele titanic se boltește într-un volum enorm, dar elanul e osîndit la înfrîngere. Spirala desenată de brațul întors, continuată de brațul drept și de fîșia care-i înfășoară șoldurile, închipuie încolăcirea unui șarpe. Nici de data aceasta capul nu are o expresie proprie, ci, bloc pătrat abia șlefuit, ne prezintă o față cu fruntea scundă, nasul lat, bărbia pătrată. Poziția acestui cap, aruncat parcă pe un gît de taur, și nu trăsăturile chipului, exprimă aici suferința, deznădejdea și revolta.

Moise este figura unui colos ce stă jos și freamătă de indignare: un cataclism devenit om. Atotputernicia pasiunii dezlănțuie aici forțe elementare. Fluxul bărbii enorme, forța genunchiului pietros care țîșnește prin șuvoiul mantiei ca printr-un torent de lavă clocotitoare, nu sînt decît emanații ale unei zguduiri lăuntrice, sub șocul indignării și al mîniei. În asemenea cataclism, elementele care, potrivit ideii antice, alcătuiesc omul, se vădesc pe loc: părul îi este de flăcări, barba o cascadă de apă, membrele și veșmîntul (în special partea de deasupra piciorului drept) sînt adevărate stînci, adică pămînt: Moise este o ființă cosmică. Își înalță capul cu violență și privește spre dreapta, dar trupul i se trage în mod instinctiv în partea opusă, iar mîinile i se opresc în valurile bărbii. Explozia furiei e îmblînzită. În acest personaj Michelangelo întruchipează, în mod simultan, apariția pasiunii, punctul culminant și refluxul ei. Aici se află diferența între concepția pasiunii la Michelangelo și cea proprie artei baroce, care nu dădea decît imaginea tranzitorie a acesteia, fără început și sfîrșit. Ca și în *David*, a cărui temă psihologică e reluată aici, Michelangelo accentuează contrastul dintre cele două părți ale personajului: în partea stîngă o siluetă agitată și deschisă (e partea forțelor maligne împotriva cărora se revoltă Moise), în partea dreaptă linii axiale severe și închise: stabilitatea conștientă pe care se sprijină Moise. Patetismul dramei lăuntrice se traduce în volutele părului, în umflătura frunții contractate de riduri și privirea grea ce cade din orbitele adînci; dar tremurul energicelor buze senzuale, căzute la colțuri, mînia care-i umflă nările, exprimă disprețul adînc pe care-l încearcă în fața nimicniciei omenești. Moise este, aici, simbolul unei atitudini eterne, el nu reprezintă un anumit moment din viața sa. Ca și în *Procul* și *David*, este sfînta și dreapta mînie a unei naturi excepționale în fața lumii — un fel de autoportret lăuntric al artistului însuși.

---

[1] Maimuța naturii (it.).

Cele trei figuri executate pentru mormîntul din 1513 au forme largi, pe deplin dezvoltate, concepute tot în stilul bolții Capelei Sixtine, stil de care nu se deosebesc decît printr-o recrudescență a forței și printr-o anumită respingere, în ultimele două statui, a unui contur melodios. Transformarea esențială între primul proiect și cel din 1513 pare să fie, la prima vedere, un compromis între soclul antic din primul mausoleu și tradiția creștină a mormîntului mural în nișă. Dar, prin adăugarea unei « capelletta » deosebit de avîntate, Michelangelo reușește să transforme concepția originar tectonică a piramidei trunchiate într-un ansamblu marcat de dinamism. Subasamentul este un fel de introducere lentă pe care se dezvoltă formele mai zvelte și mai aeriene ale « capellettei ». Avîntul către înălțime, în stare latentă în bază, se accentuează pe platformă în marile figuri șezînd și răsună încă o dată, slab, deasupra lor, în statuile din nișele ce flanchează « capelletta ». Aici, însă, ritmul se transformă pe neașteptate, accentul cade în centrul compoziției și mișcarea ascendentă crește, fără nici un fel de constrîngere, spre înălțimi. Pare c-ar renaște elanul gotic — cu diferența că la Michelangelo elanul acesta este rezultatul final al unei lupte de forțe contrarii, întruchipată în zona inferioară. Întreg ansamblul arhitectural al mormîntului devine acum imaginea eliberării progresive a spiritului din cătușele materiei. E lesne de remarcat în compoziția aceasta, alcătuită din trei zone suprapuse, tripla ierarhie a bolții Capelei Sixtine, ca și a ritmului său în transferul accentului părților laterale asupra mijlocului.

În iulie 1516, în vreme ce Michelangelo era, după toate probabilitățile, absorbit de proiectele pentru fațada bisericii San Lorenzo, a fost semnat un nou contract pentru mormîntul lui Iuliu al II-lea (Milanesi, pp.644—650), bazat pe un proiect modificat. Monumentul este redus la o simplă fațadă, cu cotituri laterale, conținînd, fiecare, cîte o nișă și cîte doi pilaștri-hermes care o încadrează. Fațada etajului inferior e identică aproape cu cea din 1513 — se suprimă numai arhitrava de deasupra pilaștrilor-hermes. O foaie (Frey, *Handz.*, 29), pe care se află cîteva studii pentru fațada bisericii San Lorenzo, conține un crochiu reprezentînd tocmai un hermes pe capul căruia se spijină, în mod nemijlocit, cornișa, Esta așadar o schiță pentru proiectul din 1516. Pentru partea de mijloc era proiectat un relief istoric în bronz. În nișele în care altădată se aflau victoriile, Michelangelo vrea să pună acum niște simple statui. Partea de sus a monumentului se întinde acum pe toată suprafața zonei inferioare și alcătuiește un etaj complet. Fiecărui pilastru de jos îi corespunde cîte o semicoloană pusă pe niște baze ornamentate, așa cum stipulează contractul. Aceste semicoloane susțin o cornișă masivă pe care este așezată o atică îngustă. Există un desen (Frey, *Handz.*, 198) care reprezintă etajul acesta superior în partea cotiturii stîngi (Wilde), desen ce poate sluji drept bază pentru o reconstituire. În mijlocul fațadei principale, sus, se află o « tribunetta » cu papa susținut de două figuri (contractul nu menționează sarcofagul), iar deasupra papei Fecioara. Un alt desen (Frey, *Handz* , 211 B) pare să ne destăinuie ideea artistului privind sarcofagul și figura papei. Pe monumentul, care devenise mai plat, nu mai era loc pentru a așeza sarcofagul perpendicular pe fațadă ; Michelangelo îl plasează deci paralel, dar vrea să păstreze efectul de adîncime. Papa, susținut de subsuori de doi îngeri — compoziție pe care i-au inspirat-o unele lucrări ca *Pietà* — e așezat cu picioarele întinse către privitor. Idee care este o tranziție între proiectul din 1513 (papa în racursiu) și execuție (papa culcat pe sarcofagul paralel cu fațada). În fiecare din cele patru nișe de la etajul superior, dintre care două se aflau pe fațada principală și încadrau tribuna, pe cînd celelalte două erau pe cotituri, Michelangelo intenționa să pună patru mari figuri șezînd și, deasupra lor, cîte un medalion de bronz ce trebuia să ocupe spațiul pătrat dintre cornișe.

Această transformare a arhitecturii, în 1516, într-un fel de fațadă cu două etaje, poate fi explicată prin dorința lui Michelangelo de a insera ideea lucrării care-l preocupa în vremea aceea, fațada bisericii San Lorenzo, în mormîntul lui Iuliu al

II-lea. Artistul ridica și acolo, pe un parter înalt, un etaj gigantic, în așa fel încît baza edificiului pare strivită sub asemenea povară. Mai mult, fațada bisericii San Lorenzo trebuia să se termine și ea, pe colțuri, prin cîte o cotitură alcătuită dintr-o nișă flancată de două coloane.

Impresia care se desprinde din acest proiect este cu totul nouă. În proiectul din 1505, piramida trunchiată cu sarcofagul în partea de sus avea un efect static. În al doilea proiect, etajul superior, unde se afla și « capelletta », conferă ansamblului un puternic elan ascendent. În al treilea proiect, Michelangelo păstrează concepția dinamică din 1513, suprimînd însă elanul ascendent: forța și uriașa greutate a părții superioare domină și copleșește ansamblul. De unde rezultă, cu toată reducția materială a mormîntului, că efectul său dinamic și plastic este mai impozant ca oricînd.

În septembrie 1522, moștenitorii papei, nemulțumiți, îi pretind lui Michelangelo restituirea banilor dați ca avans, împreună cu procentele respective. Cum cererea rămăsese fără rezultat, în iulie 1524 îl amenință pe Michelangelo cu trimiterea în judecată. Acesta, conștient de greșeala sa, preferă să vîndă tot ceea ce executase pînă atunci pentru mormînt și să restituie banii moștenitorilor. Dar, în 1525, se răzgîndește, găsind o modalitate mult mai expeditivă de a-și plăti datoriile față de familia della Rovere, aceea de a improviza la repezeală un mormînt în genul celui al papei Pius al II-lea din vechea bazilică a Sfîntului Petru (scrisorile din 4 septembrie 1525, Milanesi, p. 447, și din 24 octombrie 1525, Milanesi p. 450). La cererea lui Michelangelo, Fattucci îi expediază cîteva desene după mormîntul lui Pius al II-lea și după cel al lui Paul al II-lea (Frey, *Briefe*, pp. 268 și 270).

Noul proiect a fost trimis de către Michelangelo, la 16 octombrie 1526, lui Fattucci (Frey, *Briefe*, p. 289). Impresia pe care a produs-o proiectul asupra moștenitorilor lui Iuliu al II-lea a fost catastrofală, după cum atestă scrisoarea lui Michelangelo, din 1 noiembrie 1526, către Fattucci (Milanesi, p. 454). Avem credința că în unele schițe de-ale lui Michelangelo (de la Londra și din arhivele Buonarroti) se poate găsi un reflex al acestui proiect. Schiţa de jos, stînga, a desenului aflat la Londra (Frey, *Handz.*, 106) amintește, în ansamblu, mormîntul lui Paul al II-lea, iar celelalte schițe de pe această foaie nu sînt decît variante pe aceeași temă, amalgamate cu amintirile arcurilor de triumf antice. O schiță din arhivele Buonarroti (vol. IX, nr. 539, verso) pare să aibă, și ea, o oarecare legătură cu mormîntul lui Paul al II-lea. Privind aceste schițe, împărtășim și noi, din plin, dezamăgirea moștenitorilor lui Iuliu al II-lea: artistul a renunțat nu numai la proiectul său din 1516, dar și la utilizarea blocurilor lucrate între 1505 și 1513, în vederea ansamblului arhitectonic al mormîntului, ca și la aproape toate sculpturile. După toate probabilităţile, artistul a abandonat proiectul acesta redus de îndată ce a luat cunoștință de părerea moștenitorilor, adică la 1 noiembrie 1526; sigur însă l-a părăsit în mod definitiv la 21 noiembrie 1531, deoarece la data aceea moștenitorii pretind, ca o condiție a reluării lucrului, ca Michelangelo să dispună aducerea, la Roma, a tuturor figurilor executate de el, la Florența, pentru mormîntul acesta și să întrebuințeze părțile arhitecturale ce rămăseseră la Roma (Milanesi, *Correspondants*, p. 68).

În această arhitectură din 1525, contrastul dintre cele două etaje dispare, mormîntul se transformă într-o fațadă a cărei nișă centrală e destinată să conțină statuia papei, de astă dată nu culcată, ci șezînd. Metamorfoză ce se explică probabil prin dorința artistului de a stabili pe cît posibil o legătură între noua sa concepţie privind mormîntul lui Iuliu al II-lea și opera care-l preocupa la epoca respectivă: mormintele din Capela Medici și mormintele papilor Leon al X-lea și Clement al VII-lea, din aceeaşi familie Medici, au, şi ele, cîte o statuie în centru. Nevoia aceasta de a adapta toate lucrările în curs ideii care-i domina gîndirea în diversele etape ale vieţii sale, am constatat-o şi cu prilejul proiectelor anterioare ale mormîntului lui Iuliu al II-lea, dar, în vreme ce transformările efectuate sub imperiul ideii bolţii Capelei Sixtine în proiectul din 1513 şi a faţadei bisericii San Lorenzo în proiectul din 1516 păstraseră esenţialul concepţiei monumentale, adaptarea mormîntului, în 1525, la decoraţia murală prejudiciază proiectul original, în însăşi esenţa lui. Era o soluţie deznădăjduită, o soluţie de ultimă instanţă care l-a nemulţumit în primul rînd pe artist, şi vom vedea că mai tîrziu se întoarce la structura din 1516. Unicul element din acest proiect ratat care va supravieţui este reducţia monumentului la un mormînt placat pe perete şi fără cotituri.

După terminarea, în liniile sale mari, a Capelei Medici, la 29 aprilie 1523, Michelangelo semnează un nou contract (Milanesi, pp. 705-706). În acest al cincilea proiect Michelangelo îşi ia angajamentul să execute monumentul într-un răstimp de trei ani, şi se hotărăşte să fie aşezat în San Pietro in Vincoli. Toate contractele vechi au fost reziliate: Michelangelo îşi rezervă dreptul de a prezenta un nou model (nou, în aparenţă, faţă de cel din 1525), ca şi cîteva noi desene, după placul său, « a sua piacere ». E limpede că artistul căuta să-şi păstreze toată libertatea. Pe de altă parte e obligat să predea toate lucrările în marmură de la Florenţa şi de la Roma şi să execute cu propria-i mînă şase statui, adică *Moise*, *Fecioara*, *Profetul*, *Sibila* şi doi *Sclavi* (Milanesi, p. 485). În cazul în care Michelangelo n-ar îndeplini condiţiile acestea, prezentul contract ar fi anulat şi artistul ar fi constrîns să-l execute pe cel din 1516. Vedem aşadar că, pe de o parte, Michelangelo obţine dreptul de a schimba proiectul după bunul său plac, iar pe de alta că e obligat să încredinţeze succesorilor lui Iuliu al II-lea tot ceea ce începuse să lucreze pînă atunci. De unde putem trage concluzia că în epoca respectivă artistul plănuia să modifice încă o dată monumentul. Pe de altă parte moștenitorii căutau să-și salveze interesele.

Nu se știe cu toată exactitatea cum se prezenta noul plan menționat în contract, se pare însă că se apropia de cel din 1516; partea inferioară trebuia să fie asemănătoare cu cea din primul proiect, deoarece Michelangelo era obligat să întrebuințeze, executîndu-l, pietrele sculptate în 1505 și 1513. Desenul (Frey, *Handz.*, 10) executat către 1532, și unde se vede partea de jos a monumentului, atestă pe deplin lucrul acesta. Pentru partea superioară, ne dă oarecare idee un desen de-al lui Aristotile da Sangallo de la Galeria Uffizi. Partea aceasta reia bazele ornamentate și semicoloanele proiectului din 1516. Cu toate acestea, figurile trebuiau, fără îndoială, să fie înlocuite cu altele noi, care, în parte, ne sînt cunoscute. E vorba, mai întîi, de *Victoria* aflată astăzi la Palazzo Vecchio. Proporțiile ei avîntate sînt în genul ultimelor statui din Capela Medici, precum *Noaptea*, *Fecioara* și *Giuliano*, opere executate în jurul anilor 1532-1534, epocă în care trebuie să fie plasată, după toate aparențele, și *Victoria*. Cei patru *Sclavi*, odinioară în grădina Boboli, în momentul de față la Academie, și al cincilea de curînd idenficat și păstrat în Casa Buonarroti, erau destinați să împodobească probabil partea de jos a noului monument. Deoarece au în germene proporțiile gigantice ale personajelor din *Judecata de apoi*, le-am putea data exact în epoca dinaintea începerii acestei lucrări, adică între septembrie 1534, data plecării lui Michelangelo la Roma, și aprilie 1536, data începerii frescei din Capela Sixtină. Plauzibilitatea acestei supoziții este întărită de faptul că nu se cunoaște nici o operă executată în epoca respectivă, de amînarea începerii lucrului la fresca *Judecății de apoi* (în septembrie 1534 artistul declară într-adevăr că întîmpină piedici, deoarece lucrează la mormîntul lui Iuliu al II-lea), şi, în sfîrşit, de o notă din ediţia de la 1550 a lui Vasari, în care vorbeşte de existenţa, în atelierul lui Michelangelo din Roma, a patru statui de sclavi. În ediţia a doua, din 1568, Vasari menţionează, dimpotrivă, cinci statui neterminate pe care Michelangelo le începuse la Florenţa şi o *Victorie* pe care o dusese la bun sfîrşit. Or, tocmai acest al cincilea *Sclav* eboşat l-am identificat de curînd cu o statuie abandonată în a doua curte din stînga a Palatului Pitti şi care, la cererea noastră, a fost transferată la Casa Buonarroti. (Cf. *Commentari*, 1965, p. 85. şi urm.).

S-a afirmat pînă în prezent că *Sclavii* aflaţi la Academie, au fost concepuţi pentru un alt ansamblu monumental, căci sînt prea mari pentru a fi aşezaţi în faţa antablamentului mormîntului din San Pietro în Vincoli. Dar afirmaţia nu este exactă. Statui eboşate, *Titanii* de la Academie au deasupra capetelor şi sub picioare cîte o porţiune groasă de marmură care ar putea fi scoasă. Dacă, pe de altă parte, îi măsurăm din creştetul capului pînă la talpa picioarelor, vedem că-şi găsesc cu cea mai mare exactitate locul pe bazele pătrate de la etajul inferior al mormîntului. Înălţimea rezervată pentru *Sclavi* este de 2,39 m., înălţime la care se poate adăuga cei 10 cm. ai ovelor, adică 2,48 m., în vreme ce înălţimile reale ale *Sclavilor* sînt: 2,08 m. — 2,35 m. şi 2,48 m. Nici *Victoria* nu e prea mare pentru nişa laterală căreia îi era destinată. Că statuile ies afară din spaţiul îngust pe care li-l indică baza nu trebuie să ne mire la Michelangelo; e un caz frecvent în operele sale, în Capela Medici de pildă, unde bazele figurilor şezînd ale celor doi *Duci* depăşesc nişele şi unde figurile culcate depăşesc şi ele, atît în lungime cît şi în înălţime, sarcofagele pe care sînt aşezate. *Sclavii* de la Academie sînt executaţi după aceeaşi metodă ca şi *Sclavii* de la Luvru: cei care trebuiau să ia loc dinaintea pilaştrilor din mijloc și să fie văzuţi din faţă sînt lucraţi în planuri succesive paralele cu suprafaţa blocului de marmură. Aceştia sînt *Sclavul tînăr*, care-şi ascunde capul cu braţul şi *Sclavul bărbos* cu cap de Zeus. Ceilalţi doi, care trebuiau să fie aşezaţi la colţuri, sînt lucraţi în direcţie diagonală, artistul avînd ca punct de plecare muchia blocului de marmură.

Se poate determina cu o anumită doză de plauzibilitate amplasarea fiecărei statui: *Sclavul tînăr* ocupa locul stîng din mijloc, înlocuind *Sclavul murind* de la Luvru, al cărui motiv ni-l aminteşte de altfel în multe privinţe. *Sclavul bărbos* se afla aşadar la mijloc în dreapta. Atletul care pune piciorul drept pe o treaptă înaltă reia, amplificîndu-l, motivul *Sclavului răzvrătit* şi trebuia să-l înlocuiască în colţul stîng. Nudul abia schiţat care se întinde ca şi cum s-ar fi trezit chiar atunci din somn trebuia să ocupe deci colţul opus. În ceea ce priveşte *Victoria*, aceasta a fost concepută probabil pentru nişa din stînga: pandantul ei, destinat nişei din dreapta, nu ne este cunoscut decît dintr-un desen al lui Michelangelo de la Luvru.

Nu avem nici o informaţie precisă cu privire la înfăţişarea etajului superior din 1532. Reîntoarcerea, însă, la liniile generale ale proiectului din 1516 pe de o parte şi faptul că proiectul următor, care era şi cel final, avea şi el deasupra subasamentului un etaj complet, continuînd, în partea de sus, diviziunile verticale ale bazei, ne face să presupunem că proiectul din 1532 conţinea, de asemenea, un etaj complet cu semicoloane. După cum poate fi plauzibil şi faptul că proiectul acesta era o faţadă plată, fără nici o cotitură de colţ. Ştim, din documente că în iulie şi august 1533 s-a lucrat la pereţii şi la bolta transeptului bisericii San Pietro in Vincoli în vederea ridicării monumentului. Chiar şi în zilele noastre se pot desluşi, în parte, aceste lucrări, constînd din doi contraforţi cu care s-au întărit părţile laterale ale peretelui exterior din abisda sudică. Au fost perforate probabil, încă de pe atunci, și cele patru mici deschizături, ca și luneta cea mare care dă în încăperea de deasupra sacristiei, aflată în spatele acestui perete, care data, ca și sacristia, de la sfîrșitul secolului al XV-lea. Într-adevăr, găsim în sacristie, pe cornișa ușii de la intrare ca și în cheile de boltă, armele lui Iuliu della Rovere, de pe vremea cînd era cardinal. Pe boltă mai sînt și alte arme, cele ale unchiului său, papa Sixt al IV-lea della Rovere. De unde se poate deduce că sacristia și încăperea de deasupra au fost executate cu puțin timp înaintea alegerii ca papă al lui Iuliu al II-lea. După toate probabilitățile, în 1533, cînd s-a pregătit peretele, a luat Michelangelo hotărîrea ca mormîntul lui Iuliu al II-lea să fie utilizat ca un fel de lojă pentru papa, venit în vizită, sau pentru călugării care puteau asista la slujbă fără să fie văzuți și fără să părăsească mănăstirea. Sacristia și încăperea de deasupra sînt legate direct de vechea mănăstire. Cele patru ferestruici ale mormîntului aveau deci o destinație practică. Dar ideea aceasta neobișnuită pentru un mormînt corespunde, pe lîngă considerațiile de ordin practic, și unei exigențe artistice, deoarece monumentul face acum corp cu peretele transeptului și este tratat ca o masă plastică. Mulțumită ferestrelor și lunetei celei mari (care trebuia să fie mai largă și deschisă, așa cum o arată stampa de la Salamanca), monumentul apărea ca un ronde-bosse.

« La nova sepultura » din 1532 nu era așadar o simplă combinație de pietre cioplite în răstimpul unui sfert de secol, ci transformarea chibzuită și organică a proiectului din 1516, cu o tendință spre monumentalitate mult mai accentuată încă decît în acesta din urmă. Ideea de a înlocui statuile subasamentului cu niște statui mai grele era dictată de modificările ce fuseseră aduse, în 1516, părții arhitectonice, care exprima un spor de tensiune și de greutate. Partea inferioară a monumentului, devenind mai masivă prin suprimarea arhitravei, era deja dominată de povara gigantică a etajului superior și reclama alte personaje decît cele concepute în 1513. În 1532, artistul a accentuat iarăși caracterul de apăsare, suprimînd baza împodobită cu muluri, așa cum o vădește desenul (Frey, *Handz.*, 10). În noile personaje, atît de zbuciumate, se exprimă cu vehemență ideea cea nouă care stă la baza lucrării: dominație și servitute.

Giganții îndesați și informi de la Academie, cu extremități greoaie, capete enorme ca niște blocuri de stîncă, torsuri accidentate, dau impresia că nici nu s-au eliberat complet din strînsoarea lutului. Par striviți de greutatea propriului lor trup și de propriile lor mișcări: brațul ridicat al *Sclavului tînăr* și al *Sclavului bărbos* cad pe capul lor ca un ciocan pe nicovală, trupul li se cutremură și li se afundă greoi în piatră. *Atlas* și *Sclavul* care pare că se trezește din somn n-au fost încă smulși din ganga materiei: mișcările lor sînt inconștiente, se răsucesc și se întind ca și cum s-ar afla sub puterea unui coșmar. Par să sufere din pricina tinei din care sînt alcătuiți, dar, în același timp, să și lupte împotriva ei. Se zbat, făcînd gesturi instinctive, dar forțele li se epuizează în fața penibilei lor existențe. Au devenit simboluri ale unei tragedii pur lăuntrice. Sclavia nu e condiționată, în cazul lor, de anumite lanțuri materiale, ci corespunde stării fizice și psihice a acestor Titani ce poartă în ei înșiși jugul propriului lor destin. Michelangelo întruchipează aici concepția platoniciană a vieții ca o închisoare sortită pieirii. Eliberată de sensul moral pe care i-o dăduse Platon, această concepție e înțeleasă, aici, ca principiu esențial al existenței umane. Contemporanii lui Michelangelo făcuseră deja distincția între legăturile exterioare și legăturile interioare ale sufletului. Așa cum spune și Varchi în al său: «Canto dei greci Schiavi» (în *Tutti i trionfi*, Florența, 1559, p. 405):

I ferri nostri senza alcun ristoro
legan solo il difuore,
ma i ferri e i ceppi e le catene loro
senza dar mai riposo a tutte l'hore
tengon avvinto e tormentato il cuore... [1]

Statuia cea nouă a *Victoriei* reprezintă un tînăr zvelt și subțire, cu un cap mic și membre elegante, care-și sprijină genunchiul stîng pe grumazul unui învins. Acesta, îmbrăcat într-o platoșă asemănătoare celor purtate de războinicii romani, își pleacă sub jug capul îndurerat și greu de gînduri. Părul, stufos, îi împovărează fruntea. Cu gîtul întins, mușchii încordați, pare strivit de-o forță mult mai mare decît cea a tînărului învingător. Acesta pare de altfel să-l fi uitat, își întoarce umărul cu un aer morocănos, fața, cu trăsături regulate, exprimă tristețe și nu triumf, buzele i se contractă într-o grimasă plină de dispreț. Este disprețul pe care-l nutrește față de succes, amărăciunea învingătorului care știe că victoria nu i se datorește meritului său personal, ci că e un dar pe care i-l face destinul. Cei doi actori ai acestei tragedii nu par decît întruchipările aceluiași destin care stăpînește viața oamenilor: bătrînul se încovoaie extenuat sub apăsarea anilor, adolescentul îl copleșește fără să vrea din pricina rezervei neștirbite a forțelor lui juvenile. S-a crezut că grupul acesta conține o aluzie la raporturile dintre bătrînul Michelangelo și tînărul și frumosul său prieten Cavalieri, care îl domină. Dar, dincolo de aluzia autobiografică și peste conflictul material și exterior, opera se ridică pînă la o semnificație cosmică.

Termenul de trei ani, stabilit prin contractul din 1532, sosește, dar monumentul e departe de a fi terminat. Noul pontif, Paul al III-lea, îl ia pe Michelangelo în serviciul lui, încredințîndu-i, mai întîi, executarea *Judecății de apoi*, iar după aceea frescele din Capela Paulină. La puțină vreme după terminarea *Judecății de apoi*, Michelangelo se dedică din nou mormîntului. Concepția sa, de-a lungul anilor scurși, suferise o nouă schimbare. Artistul, iarăși nemulțumit de proiect, declară că *Sclavii* « nu pot, în nici un fel, face figură bună în acest ansamblu » (*nè a modo alcuno vi possono star bene*). La 20 august 1542 (Milanesi, pp. 710, 712, 715), Michelangelo încheie un ultim contract care-l anulează pe cel din 1532 și capătă permisiunea de a-i încredința lui Raffaello da Montelupo, pe propria-i cheltuială, terminarea statuilor deja eboșate — *Fecioara*, *Profetul*, *Sibila*, *Viața activă* și *Viața contemplativă* — el însuși urmînd să-l termine pe *Moise*. Mai tîrziu, în ciuda contractului, ia hotărîrea să execute el însuși cele două statui reprezentînd *Viața activă* și *Viața contemplativă*. Statuia papei a fost executată, după cum ne informează Vasari, de Tommaso di Pietro Boscoli, (21 august 1542) — Francesco da Urbino promițînd că Michelangelo îi va retușa fața — iar arhitectura etajului superior, conform desenelor lui Michelangelo, de Giovanni di Marchesi și Francesco da Urbino (contractul din 16 mai 1542; terminată la sfîrșitul lui 1544). *Blazonul lui Iuliu al II-lea* a fost lucrat, după desenele lui Michelangelo, de Donato Benti di Urbino (contractul din 6 februarie 1543). În februarie 1545 toate figurile erau așezate în locurile lor. Pietrele sculptate în 1505 și 1513 au fost utilizate pentru partea de jos a monumentului. În 1542, subasamentului îi fusese adăugat un soclu plat de marmură cenușie de o grosime de aproape 50 cm. Cuburile care trebuiau să servească de piedestal *Sclavilor* erau încununate cu volute. Jacopo del Duca a executat termii menționați în primele proiecte (contractul din 5 octombrie 1542, Milanesi, p. 709). Cel din dreapta lui *Moise* trebuie să fi servit de model pandantului său, pe cînd ceilalți doi sînt inferiori ca execuție. Etajul superior era executat în marmură albă cu vine cenușii, mai puțin frumoasă decît marmura de nuanța fildeșului de la etajul inferior. Contrastează de altfel și prin simplitatea stilului cu ornamentația migăloasă din partea de jos. Formele arhitecturale sînt, în partea de sus, rigide, tăiate în muchii dure, asemeni cristalelor, iar plastica rotunjită, din proiectele anterioare, ce comportau semicoloane, face loc, aici, unor forme plate și goale — coloanele fiind înlocuite prin pilaștri în formă de hermes. Arhitectura aceasta cu forme cristaline pare să se supună unor reguli proprii și nu este lipsită de grandoare. Iar impresia de mișcare ascendentă ar fi mai omogenă dacă ochiul spectatorului n-ar fi stînjenit de candelabrele bogat împodobite, cu contururi rotunjite, a căror idee datează probabil încă din proiectul din 1516, și care sînt în dezacord cu stilul plin de austeritate al etajului superior. Pe o foaie din *Codex Vaticanus* nr. 3211 se află, cu toate acestea, schița unui candelabru fixat pe o bază cu conturul rotunjit și fără nici un ornament, ideea, probabil, a unuia din aceste noi candelabre, rămase în studiu de proiect. Ne putem imagina pilaștrii încununați de asemenea candelabre care ar forma un corp indisolubil cu baza și ar accentua și mai mult impulsul vertical ce domină etajul superior.

---

[1] Fiarele noastre fără pic de odihnă / ne leagă numai pe dinafară /, dar fiarele și butucii și lanțurile lor / fără a-i hărăzi niciodată odihnă tot timpul / țin legată și chinuită inima... (it.).

Dintre toate figurile originale executate de Michelangelo pentru proiectele anterioare, în ultimul proiect nu a fost admis decît *Moise*. Dar în loc de a fi așezat în etajul superior la dreapta, devine, acum, figura centrală a subasamentului. Trebuia, de altfel, să fie plasat mai în fundul nișei, nu ca astăzi, așa cum aflăm din stampa de la Salamanca. *Sclavii* și *Victoriile* sînt suprimați: în locul celor dintîi, Michelangelo a pus, așa cum am menționat, cîteva volute; în locul celor din urmă, în nișele respective apar *Viața activă* și *Viața contemplativă*, care coboară de la etajul superior. Locul originar al lui *Moise* și al *Sfîntului Pavel* de la etajul superior sînt ocupate, acum, de un *Profet* și o *Sibilă*. Vedem așadar că simbolurile păgîne din Triumfuri sînt complet eliminate și că simbolurile religioase de la etajul superior coboară și la cel inferior. Fecioara cu pruncul în brațe care trebuia, în 1513, să ocupe « capelletta », a fost păstrată și ocupă acum o nișă îngustă de la mijlocul etajului de sus. La picioarele Fecioarei papa e culcat în lungime, pe sarcofagul său. Acesta, cu toate dimensiunile lui reduse deja, nu are loc destul în nișă; și se încastrează cu cele două laturi în bazele pilaștrilor. În ultima versiune, Michelangelo a stabilit o corespondență mai strictă între figurile celor două zone: zona inferioară este concepută acum ca un reflex al arhetipurilor reprezentate în zona superioară (în proiectele anterioare, sus nu exista nici un fel de figuri care să corespundă *Sclavilor* de jos). Este vorba, așadar, despre structura celor două lumi potrivit concepției lui Platon. *Fecioara și Pruncul* care ține în mînă un sticlete este imaginea descătușării sufletului și ilustrarea stadiului în care se află papa, al cărui trup se prăbușește peste sarcofag, dar care, din punct de vedere spiritual, e pe cale să se elibereze. Aceste două figuri (Fecioara și papa) alcătuiesc un grup și sînt flancate de un *Profet* și o *Sibilă*, imagini ale dreptății și îndurării. Sub sarcofagul papei e *Moise*, care poate fi considerat ca o răsfrîngere terestră a lui Iuliu al II-lea. Sub statuia Sibilei, *Rașela*, adică Fides; sub cea a Profetului, *Lia*, adică Caritas. Astfel etajul inferior prezintă căile vieții creștine și etajul superior vîrtuțile arhetipice ale acestora din urmă.

Michelangelo a încercat, în plus, să introducă în această ultimă versiune a mormîntului un reflex al compoziției *Judecății de apoi*. Faptul că s-a inspirat din fresca *Judecății* explică fuziunea mai intimă a tuturor figurilor monumentului, obținută printr-o mișcare circulară ce urcă din stînga, trece prin statuia Fecioarei, coboară la dreapta și înglobează toate statuile. În vremea noastră, faptul că privim totul din față face prea sensibilă diferența între stilul și culoarea materialului celor două etaje. Numai contemplînd-o lateral din dreapta putem percepe grandoarea acestei concepții. Însuși artistul pare să fi prevăzut lucrul acesta; plasarea mormîntului în peretele din partea dreaptă a transeptului face ca monumentul să apară mai întîi astfel în ochii celor care se apropie de el. Presupunerea aceasta lămurește diferența de mărime dintre statuile de la etajul superior: *Profetul*, mai aproape de intrarea transeptului, e, într-adevăr, mai mic decît pandantul său, *Sibila*, care apare în spatele lui, în fund. Artistul urmărea astfel, după cum îi era obiceiul, să atenueze efectul unui racursiu în perspectivă. Văzut din dreapta, etajul superior, inundat de lumină, pierde din greutate și face impresia că planează. Elanul verticalelor sale antrenează ochiul spre înălțime. Calmul zonei superioare apare atunci nu ca un echilibru organic al forțelor naturale, ci ca o permanență transcendentă, rigidă, și în afară de timp; cu toate acestea, măștile ce rîd batjocoritor din vîrful soclului pilaștrilor în formă de hermes insuflă o viață plină de mister acestei arhitecturi abstracte. Ea ține loc de cadru emotiv figurilor cu o expresie blîndă și compătimitoare.

Statuile de la etajul superior, executate, cum am spus, de Montelupo, nu sînt decît o slabă răsfrîngere a gîndirii lui Michelangelo. Au o factură dură și sumară, ca în faldurile veșmintelor, de pildă. Sînt statui făcute pentru a fi privite de la mare distanță, punîndu-se accentul în primul rînd pe siluetă. *Madona* (eboșată în 1537, continuată de Domenico Fancelli și terminată de Montelupo) reia, în motivul său, dar în sens invers, Madona din proiectul anului 1513; îi lipsește, cu toate acestea, suflul eroic și sibilin care se vede în schița din 1513. Nu mai are aerul că-și apără pruncul de vreo primejdie;

ideea din 1537 pare să fi fost aceea a unei viziuni celeste a bunătății. Cu capul înclinat blînd, Fecioara se uită în jos cu o expresie asemănătoare celei pe care Michelangelo a dat-o și altui personaj din același monument: *Lia*. La picioarele Fecioarei, statuia pe jumătate culcată a papei — care nu e nici statuia unui om mort, ca în Quattrocento, și nici a unuia care doarme, asemeni unei divinități fluviale, ca la Andrea Sansovino. Michelangelo reia, aici, un motiv de pe mormintele etrusce, creînd un personaj pe jumătate sprijinit în cot. Stă cu capul lăsat pe piept, iar ochii, care par să viseze, sînt închiși. Veșmîntul îi alunecă de pe umeri și se preschimbă într-un fel de giulgiu nedeslușit. Mîinile se odihnesc în fața lui, inactive și greoaie. Bătăiosul suveran pontif de odinioară a devenit un bătrîn slăbănog, învins de viață. Pare că meditează asupra Fecioarei, aidoma celei care apare și deasupra lui.

Rașela și *Lia*, executate chiar de Michelangelo (în afară, probabil, de părul și fața *Liei)* dau măsura precisă a schimbării stilului său, survenită între 1542-1545. *Rașela* sau *Viața contemplativă* e un personaj îmbrăcat în veșminte monahale, pe jumătate îngenuncheat pe o bază dreptunghiulară așezată spre dreapta; în vreme ce trupul și privirea i se îndreaptă spre stînga. Fervoarea rugăciunii se traduce în mod nemijlocit în mișcarea ascendentă a trupului și chiar și în faldurile veșmîntului. Faldurile prelungi ale veșmîntului pregătesc și accentuează gestul mîinilor împreunate pentru rugăciune. Iar ascensiunea sentimentelor este întruchipată în spirala vălului care-i acoperă capul și reia, încă o dată, elanul corpului. Totul aspiră către înălțime și totul se termină în vibrații descrescînde ce par să depășească personajul. Artistul concepe credința ca o destrămare a ființei într-o sferă superioară. Reducția modeleului trupului la cîteva planuri simple și linii esențiale puțin numeroase, fața simplificată pînă la a semăna cu o mască, în care fruntea și nasul alcătuiesc o singură suprafață, punînd cu atît mai mult în valoare ușorul tremur de la colțurile buzelor și din adîncul orbitelor, sînt trăsături caracteristice pentru perioada respectivă.

Lia este o femeie lată în șolduri și stă în picioare, într-o atitudine de liniștită nepăsare; în mîna stîngă, lăsată în jos, are o cunună de lauri, în vreme ce în mîna dreaptă, ridicată, ține un obiect greu de definit — oglindă după vechii comentatori, dar mai curînd diademă în jurul căreia se înfășoară o buclă de păr. Încarnare a belșugului și a fertilității, ponderea materială a greoiului său tors de matroană este sporită de cascada faldurilor grele ce-i curg de pe șolduri în jos. Belșugul acesta nu e numai de natură fizică: își ia diadema de pe cap într-un gest de ofrandă și privește spectatorii cu un aer de afectuoasă bunătate. Nici chiar restul de plasticitate materială care mai dăinuia în *Rașela* nu se mai întîlnește aici: faldurile prelungi se preschimbă în planuri optice, ceea ce conferă personajului o spiritualitate mai intensă. Modeleul sinuos și nuanțat al faldurilor din partea de jos a veșmîntului și de pe suprafața bazei ovale conferă materiei însăși caracterul dominant al personajului — blîndețea.

Bătrînul maestru își compune personajele pentru a fi văzute de la distanță. Modeleul suprafețelor e mai sărac: numai planurile principale și liniile de bază sînt accentuate: marmura este tratată ca o substanță moale și maleabilă, nu mai rămîne nimic din caracterul dur, stîncos, al lui *Moise*.

Mausoleul, conceput la origine într-o manieră antichizantă, a fost transformat astfel, în timpul execuției, într-o « oglindă a vieții creștine ». « Convertirea » religioasă a lui Michelangelo, în ultima epocă a vieții, este o consecință a preocupărilor sale în legătură cu salvarea sufletului, ce sporeau o dată cu presentimentul morții apropiate. Arta de a muri în mod demn — iată marea problemă care-l obsedează aproape treizeci de ani. Aceeași evoluție o aflăm și la Lorenzo de'Medici, ca și la umaniștii din jurul său: Marsilio Ficino, Pico della Mirandola, Landino, care, toți plecînd de la o concepție păgînă, și-au sfîrșit viața ca buni creștini.

Există doi factori care au favorizat în mod deosebit această evoluție a lui Michelangelo: atmosfera spirituală a epocii în general (Conciliul de la Trento) și mai cu seamă prietenia artistului pentru Vittoria Colonna. Prietenie de cea mai mare importanță nu numai pentru viața lor personală, ci și pentru dezvoltarea spirituală și religioasă a vremii.

Vittoria Colonna cobora dintr-una din cele mai vechi familii nobile din Italia. Se născuse în 1490 și era cu cincisprezece ani mai tînără ca Michelangelo. Pînă la moartea soțului ei, Francesco d'Avalos, marchiz de Pescara, Vittoria Colonna fusese o doamnă plină de distincție, ce primise o educație italo-spaniolă. Căsătoria nu-i adusese fericirea sperată: iubea, dar nu era iubită. Așa că ducea o viață mai mult solitară, mulțumindu-se doar cu prietenia umaniștilor și a poeților, ca Molza, Castiglione și mai tîrziu Tasso. La epoca respectivă scria poeme inspirate de autorii clasici, ca Ovidiu de pildă. Moartea marchizului de Pescara înseamnă în viața ei o adevărată cotitură. Renunță la viața mondenă și se retrage în mănăstiri *per poter attendere a servire Dio più quietamente*[1] (Carnesecchi, p. 331). Meditează asupra problemelor religioase și începe să scrie cunoscutul său *Canzoniere Spirituale*. Spunea: *Scrivo sol' per sfogar l'interna doglia* ...[2] Din clipa aceasta Vittoria Colonna preferă tovărășia înalților demnitari ecleziastici care erau, în același timp, de o mare noblețe de caracter. Ajunge, astfel, la unele convingeri religioase pline de seninătate și de echilibru. Capodopera Vittoriei Colonna nu e poezia, ci însăși viața pe care a dus-o.

---

[1] Pentru a-mi putea petrece vremea slujindu-l pe Dumnezeu în mai desăvîrșită liniște (it.).

[1] Scriu numai ca să-mi ușurez durerea lăuntrică... (it.).

Vittoria Colonna era, fără îndoială, o personalitate remarcabilă: edifica pe toți cei cu care venea în contact, destăinuindu-le « baza de neclintit a credinței », cum spunea Marguerite d'Angoulême, regina Navarrei. « Nu numai că, spunea cardinalul Giberti (*Epist.*, II, 39), depășește pe toate celelalte femei, dar pare să dezvăluie celor mai serioși și mai celebri bărbați lumina care duce spre portul salvării. »

Dar Michelangelo e cel care a ridicat-o la rangul marilor inspiratoare a amorului spiritual: Beatrice și Laura. Dar, pe cînd Beatrice și Laura trebuiau să moară pentru a fi transfigurate în ființe angelice, în incarnații ale inteligenței și grației divine, în ochii poeților respectivi, Dante și Petrarca, Vittoria Colonna a cunoscut această spiritualizare chiar în timpul vieții, grație poemelor lui Michelangelo.

Vittoria Colonna este, pentru artist, instrumentul desăvîrșirii sale morale: mulțumită ei, Michelangelo se simte ca « rinato », iar ființa lui imperfectă și grosolană apare desăvîrșită prin virtutea acestei femei (Frey, *Dicht.*, CXXXIV), cea care împarte grația divină și cea care mediază între divinitate și el însuși (Frey, *Dicht.*, CIX, 82). Michelangelo o așază în sferele cerești. Frumusețea ei i se pare divină (Frey, *Dicht.*, CIX, 8), fața angelică și senină, *volto angelico e sereno* (Frey, *Dicht.*, CIX, 46) și îi cere ajutorul în timp ce urcă pe cărarea abruptă ce duce spre ea, deoarece propriile lui forțe nu-i sînt suficiente:

A l'alto tuo lucente diadema
Per la strada erta e lunga
Non è, Donna, chi giunga,
S'umiltà non v'aggiugni e cortesia:
Il montar cresce, e'l mio valore scema,
E la lena mi manca a mezza via [1]
(Frey, *Dicht.*, CIX, 76).

---

[1] La înalta și strălucitoarea-ți cunună / Pe drumul lung și abrupt. / Nu este, Donna, cine să ajungă, / Dacă umilința și politețea nu-l ajută / Urcușul crește, puterea mea scade,/ Răsuflarea mi se taie la mijlocul drumului. (it.).

Găsim, în poemele acestea, elanul platonic al versurilor compuse odinioară de Michelangelo pentru prietenul său Cavalieri, purificate însă de toate elementele senzuale. Dragostea femeii apare aici ca o imagine a dragostei divine. O atitudine religioasă ce amintește de idealul dragostei de la începutul evului mediu, ideal a cărui fundamentare filozofică se află în scrierile Sfîntului Toma d'Aquino și care și-au găsit expresia poetică în « dulcele stil nou » al secolului al XIV-lea. Dar, în vreme ce, în evul mediu, dragostea spirituală era considerată ca un ideal absolut, valabil în toate împrejurările și care nu putea fi realizat decît printr-un ascetism ce sfida natura, Michelangelo descoperă valoarea personală a acestui sentiment într-o perioadă a vieții cînd aceasta se armonizează cu propria-i evoluție.

Sentimentele de dragoste pe care Michelangelo le-a încercat, în tinerețe și la maturitate, pentru diferite femei, ni se relevă numai din poemele sale, din care aflăm că artistul a cunoscut din plin pasiunea și că a și suferit din cauza ei. Versurile scrise pentru acea *Donna bella e crudele*[1] (1534—1537) vădesc că dragostea sa rămăsese fără răspuns. Vittoria Colonna a fost probabil prima femeie care i-a dăruit prietenia. Poemele şi scrisorile pe care i le adresează Michelangelo marchizei — « Alta Signora » sau « Divina Donna », cum o numește — au un ton foarte umil și foarte respectuos. În fața acestei ființe atît de admirate, artistul se simte « indegno ». Umilința aceasta depăşește formele convenționale ale curtoaziei secolului al XVI-lea, ea este consecința unei atitudini lăuntrice și expresia realei smerenii a lui Michelangelo în trufia sa. Artistul nu se pleacă aici în fața femeii remarcabile din punct de vedere social, ci în fața personalității sublime. Se pare că Michelangelo a exagerat în unele privinţe calitățile Vittoriei Colonna. « Frumuseţea ei divină » a fost cîntată de nenumărate ori, în timpul vieții ei, nu numai de Michelangelo, dar și de poeții care scriau în stilul lui Petrarca, mai cu seamă de cei din Neapole. Elogiile acestea erau, în epocă, o convenție generală, și i se cuveneau oricărei femei de stirpe înaltă. În puținele portrete autentice ale celebrei « Marchesa » vedem o femeie cu nasul lung și viril, cu buza de jos ușor proeminentă. O față energică în ansamblu, care a fost pe bună dreptate numită « incarnarea feminină a forței masculine ». Michelangelo, în unul din madrigalele sale, cîntă de altfel această latură masculină a Vittoriei (Frey, *Dicht.*, CXXXV). Artistul se arată, de asemenea, plin de admirație pentru poemele marchizei, dar trebuie să remarcăm că talentul său poetic nu depășește media poeziei convenționale contemporane, derivată din Petrarca. Metaforele de care se slujește sînt destul de artificiale. Nu le putem compara cu ardoarea poemelor lui Michelangelo, cu ritmul lor profund original.

---

[1] Frumoasă şi crudă Doamnă (it.).

Prin intermediul Vittoriei Colonna mai cu seamă a intrat Michelangelo în legătură cu cel mai important curent religios din epocă, denumit « Reforma italiană ».

După moartea lui Savonarola, discipolii săi au continuat lupta pentru reforma interioară a Bisericii, care era principalul obiect al conciliilor de la Pisa (1511) și de la Laterano (1512).

Cîțiva bărbați profund credincioși au fondat *Oratorium Divini Amoris* cu aceeași intenție de a reînnoi credința. Numeroși membri ai acestei Congregații au jucat mai tîrziu un rol important în mișcarea Reformei și a Contrareformei italiene (Sadolet, Giberti, Carafa, ulterior papa Paul al IV-lea etc.). După jefuirea Romei (1527), Oratoriul Amorului Divin a fost desființat și mare parte din membrii săi au fugit la Veneția unde s-au întîlnit și cu alți demnitari ecleziastici (Cortesi, Priuli, Pole). Opt ani după aceea (1535), cîțiva din componenții acestui grup au fost numiți cardinali de papa Paul al III-lea, constituind *Consilium de emendanda ecclesia*. Între timp însă Reforma pătrunsese la Neapole cu Juan Valdés.

Venind din Spania în jurul lui 1531, a trăit mai întîi la Roma (pînă în 1534), apoi, pînă în anul morții (1541), la Neapole. Înainte de a se stabili în Italia, Juan Valdés se număra printre discipolii lui Erasm, așa cum reiese din cercetările lui Marcel Bataillon. Credința lui Juan Valdés se întemeia pe următoarea afirmație a Sfîntului Pavel; că sufletul care se încrede în propria-i forță este incapabil să se disculpe.

Ideea aceasta, exprimată deja de Savonarola în *Trattato dell'Umiltà*, era punctul de plecare a doctrinei disculpării prin simpla credință.

Un cerc restrîns de bărbați și de femei de o înaltă cultură, făcînd parte din înalta societate ecleziastică și laică, se închega în jurul lui Valdés. După moartea sa, grupul din Neapole se mută la Viterbo în mănăstirea Santa Caterina: figura centrală a acestui grup era cardinalul Reginald Pole. Aici, la Viterbo, îi găsim, printre alții, pe Flamini, Carnesecchi, Vittorio Soranzo, Alvise Priuli și, în sfîrșit, pe Vittoria Colonna.

Punctul esențial al credinței acestui grup consta într-o nouă concepție în ceea ce privește mîntuirea sufletului. Valdés și cercul său credeau în disculparea prin simpla credință, independent de operele și practicile religioase. Doctrină care este o spiritualizare a dogmei mîntuirii sufletul. Accentul, pus pînă atunci pe faptul material a ceea ce se numește *infusio gratiae* prin spovedanie și împărtășanie, ca și prin intermediul preotului, se pune acum pe felul în care privește sufletul credinciosului sacrificiul lui Hristos. Grația depinde de credința omului. Maniera radicală în care a fost formulată această doctrină este atestată de o cărțulie, foarte răspîndită pe atunci în Italia, purtînd titlul: *Del beneficio del Gesù Cristo crocifisso verso i christiani*; publicată anonim, dar scrisă de Fra Benedetto da Mantua, și unde se pot citi următoarele fraze în legătură cu disculparea: « spiritul de dreptate al lui Hristos este suficient pentru a face din noi niște copii ai grației, fără ca noi să fi făcut nici măcar o singură faptă bună; căci acestea nu pot fi bune dacă nu am devenit dinainte buni și drepți prin credință ». În același timp sufletul devine conștient de propria-i neputință de a se salva singur, numai prin faptele sale. Și tocmai aspectul acesta pesimist al dogmei va juca un rol important în poemele Vittoriei Colonna și ale lui Michelangelo. Ca toți ceilalți membri ai cercului din jurul lui Valdés, Vittoria Colonna devine și ea adepta acestei doctrine. Unele din poemele sale sînt o simplă parafrază a acesteia. Așa, de pildă, cînd spune:

Con la croce, con sangue e con sudore,
Con lo spirto al periglio ognor più ardente,
E non con voglie pigre ed opre lente,
Dee l'uom servire al suo vero Signore.[1]
(CLII.)

Un alt exemplu, unde reafirmă voința lui Dumnezeu în ceea ce privește disculparea numai prin credință, este și acesta:

Il Padre Eterno... del ciel. vuol la nostra
Virtù solo per fede[2]
(XXXI.)

Cînd, în 1534, Valdés se stabilește la Neapole, Vittoria Colonna pleacă la Ischia, așa că nu se știe dacă a avut prilejul să-l întîlnească personal pe Valdés. Oricum, i-a cunoscut cu certitudine ideile prin intermediul lui Ochino, duhovnicul marchizei între 1534 și 1541, sau prin Giulia Gonzaga, prietena Vittoriei Colonna și entuziastă discipolă a lui Valdés. Poziția Vittoriei Colonna în legătură cu disculparea numai prin credință a fost clarificată de Carnesecchi, în fața tribunalului inchizitorial, cînd a fost interogat în 1566. În *Carteggio di Vittoria Colonna*, p. 332, acesta spune: *(Vittoria Colonna) attribuiva molto alla gratia et alla fede in suoi ragionamenti. Et d'altra parte nello vita e nelle attioni sue mostrava di tenere gran conto dell'opere, facendo grande elemosine e usando charità universalmente con tutti, nel che veniva a osservare e seguire il consiglio, che ella diceva haverli dato il cardinale (Pole), al quale ella credeva come a un oracolo, cicoè che ella dovesse attendere a credere come se per la fede sola s'havesse a salvare, e d'altra parte attendere ad operare come se la salute sua consistesse nelle opere...* [1]

---

[1] Cu crucea, cu sîngele şi cu sudoarea, / Cu spirit tot mai arzător în fața primejdiei, / Şi nu voinţă leneşă şi fapte zăbavnice, / Trebuie să slujească omul pe adevăratul său stăpîn (it.).
[2] Tatăl cel veşnic din cer... vrea ca a noastră / Virtute (s-o cîştigăm) numai prin credinţă (it.).

Compromisul acesta i-a îngăduit să împace atitudinea exterioară cu convingerile ei lăuntrice, credința tradițională cu noile idei. Tocmai așa cum era și atitudinea lui Michelangelo.

Nu se știe cu exactitate în ce an a întîlnit-o Michelangelo pe Vittoria Colonna, se presupune însă că în 1536 (Steinmann) sau 1538. Pe vremea aceea Vittoria Colonna trăia în mănăstirea San Silvestro in Capite. În 1538 se întîlneau în fiecare duminică la San Silvestro a Monte Cavallo, mănăstire dominicană, unde discutau, printre altele, și despre diferite probleme religioase. Discuțiile acestea sînt descrise într-o manieră oarecum liberă de Francisco de Hollanda în ale sale *Quatre Dialogues sur la peinture*. Aflăm, astfel, că au citit împreună *Epistolele* Sfîntului Pavel, punct de plecare a doctrinei disculpării numai prin credință. Într-una din scrisorile adresate Vittoriei Colonna (din 1540, după toate probabilitățile), Michelangelo spune: *(Ho) riconosciuto e visto che la grazia di Iddio non si può comperare e che'l tenerla a*

---

[1] În conversațiile sale (Vittoria Colonna) punea mare preț pe grație și pe credință. Pe de altă parte, viața și acțiunile sale, vădeau că ține cont de fapte, căci făcea mari milostenii și se arăta miloasă față de toată lumea, păstrînd și urmînd întru acestea sfatul pe care spunea că i-l dăduse cardinalul (Pole), în care credea ca într-un oracol, cu alte cuvinte că ar fi trebuit să creadă că mîntuirea avea să-i vină numai prin credință, iar pe de altă parte că avea să se mîntuie numai datorită faptelor sale... (it.).

disagio è peccato grandissimo [1] (Milanesi, p. 514). Într-o poezie dedicată Vittoriei Colonna, Michelangelo se arată plin de îndoială în legătură cu valoarea faptelor bune:

Chieggio a voi, alta e diva
Donna, saper, se'n ciel men grado tiene
L'umil peccato che'l soverchio bene. [2]

(Frey, *Dicht.*, CIX, 97.)

Doctrina disculpării numai prin credință se poate regăsi, astfel, într-o întreagă serie de poeme din ultima perioadă a vieții artistului:

O carne, o sangue, o legnio, o doglia strema,
Giusto per vo'si facci el mio peccato. [3]

(Frey, *Dicht*, XLVIII.)

Sau:

Tuo sangue (Signor), sol mie colpe lavi e tochi. [4]

(Frey, *Dicht.*, CLII.)

Poetul exprimă aceeași idee și cînd spune:

Col tuo sangue l'alme purghi e sani,
Dal' infinite colpe e moti umani. [5]

(Frey, *Dicht.*, CLXV.)

A se vedea, de asemenea, și: Frey, *Dicht.*, CXXIII. În altă poezie Michelangelo parafrazează gîndirea lui Valdés, potrivit căreia faptele bune nu sînt decît manifestarea acțiunii divine prin mijlocirea sufletului omenesc:

---

[1] (Am) recunoscut și văzut că grația divină nu se poate cumpăra și că e un foarte mare păcat s-o nesocotești (it.).

[2] Te întreb pe tine, înaltă și divină / Doamnă, ca să aflu, dacă în cer mai puțină valoare are / Păcatul mărunt decît marea faptă bună. (it.)

[3] O carne, o sînge, o plînset, o necuprinsă durere, / Numai din pricina voastră săvîrșesc păcatul (it.).

[4] Sîngele tău (Doamne), doar greșelile mele să le spele și să le stingă. (it.).

[5] Cu sîngele tău spală și izbăvește sufletele, / De multele vini și răzvrătiri omenești (it.).

Tu sol (Signor) se' seme d'opre caste e pie[1].
(Frey, *Dicht.*, CLIV.)

Concepția aceasta își are obîrșia în gîndirea Sfîntului Augustin și a fost susținută chiar și în sînul Bisericii în cursul Conciliului de la Trento. O concepție pe care nu trebuie s-o punem numai pe seama mișcării reformiste a lui Luther. Jean Baruzi a insistat pe bună dreptate asupra acestui punct.

Toate versurile citate demonstrează că Michelangelo a cunoscut doctrina disculpării numai prin credință; a și ilustrat-o de altfel în *Judecata* sa *de apoi.* Cînd a conceput primele proiecte ale frescei (1533), n-o cunoscuse pe Vittoria Colonna, dar în timp ce lucra la frescă a devenit prietenul marchizei, iar aceasta a marcat concepția finală a *Judecății* cu amprenta ei spirituală. În prima schiță, aflată la Casa Buonarroti, după cum am văzut, Michelangelo concepe ziua cea de pe urmă *sub specie* vechiului mit al asaltării Olimpului de către Giganți. Este lupta unei rase titanice în curs de-a escalada norii Cerurilor și Hristos e reprezentat asemeni unui Zeus ce mînuiește fulgerul. Fecioara este conducătoarea umanității care luptă să cucerească Cerurile, și, în atitudinea și gesturile acesteia, Michelangelo urmează încă motivul tradițional al mediației. În fresca respectivă, artistul reprezintă completa neputință a rasei umane în fața înspăimîntătoarelor forțe ale « Fatum »-ului.

Influența ideilor promovate de « spirituali » și de Vittoria Colonna pare vădită mai cu seamă în detaliile *Judecății de apoi.* Grupul de sfinți din jurul lui Hristos, care încearcă să oprească împlinirea judecății, nu au nici un fel de putere în fața acestui judecător: mijlocirea este zadarnică! Este evident că Michelangelo a fost călăuzit, aici, de o concepție asemănătoare celei a Vittoriei Colonna: știm, din actele de la procesul pe care Sfîntul Oficiu i l-a intentat lui Carnesecchi, că acesta credea că «sfinții nu mediază» (după cum a remarcat contesa Carla Lanckoronska). Într-adevăr, în ultima versiune a *Judecății de apoi*, Fecioara nu mai este reprezentată în calitatea ei de mediatoare în favoarea umanității, ci înfiorîndu-se de teamă.

---

[1] Numai tu (Doamne) ești izvor de fapte bune și milostive (it.).

În stînga frescei se văd, pentru prima dată într-o *Judecată de apoi*, cîteva personaje înălțîndu-se către cer, fără ajutorul aripilor sau al altui sprijin material, cu o expresie plină de extaz. Altele se înalță cu ajutorul mătăniilor (cu al rugăciunii adică), iar a treia categorie prin intermediul milosteniei. E o înălțare lentă și grea, fără asistența nici unei entități supranaturale; ci numai prin ajutorul credinței și prin atracția magică a lui Hristos-Soarele. Partea aceasta din frescă pare că este o veritabilă ilustrare a doctrinei disculpării numai prin credință.

În grupul damnaților revoltați, în partea dreaptă, se vede lupta sufletelor care, în loc să creadă în puterea lui Dumnezeu, sînt mîndre de propriile lor forțe, ceea ce explică de ce sînt părăsite de forțele cosmice. Aici, Michelangelo vrea să spună că, fără credință și fără ajutorul lui Dumnezeu, chiar și cel mai puternic dintre oameni este neputincios. Nu este decît un alt aspect al doctrinei disculpării numai prin credință.

Astfel, din punct de vedere al istoriei religioase, ultima versiune a *Judecății de apoi* poate fi considerată ca una din expresiile remarcabile ale doctrinei fundamentale ale Reformei italiene.

În operele plastice executate de Michelangelo pentru Vittoria Colonna, cam între 1538 și 1547, cunoscute, în cea mai mare parte, doar din copii, noile idei religioase sînt exprimate mai cu seamă prin transformarea tipurilor iconografice tradiționale. Toate schimbările acestea tind să accentueze importanța jertfei lui Hristos — punct crucial al doctrinei disculpării prin credință. Pe de altă parte, în operele acestea există o anumită contradicție între conținutul lor religios și formele clasice. Personajele fac încă parte din rasa puternică şi aproape păgînă a *Judecății de apoi* şi nu se armonizează cu noul conținut spiritual. În scrisorile marchizei se vede că aceasta nu putea aprecia îndrăzneala stilului lui Michelangelo. Într-una din scrisori (în legătură cu desenul Crucifixului) Vittoria Colonna spune: *Non si può vedere più ben fatta, più viva e più finita imagine*[1] şi o laudă în mod special deoarece este *sottilmente* e *mirabilmente fatta*[2] Iar mai departe: *Non vidi mai più finita cosa*[3]. Fraze care relevă faptul că Vittoria Colonna a apreciat, ca altădată Cavalieri, finisajul îngrijit al operelor lui Michelangelo. Trebuie să menționăm că, într-adevăr, lucrările executate pentru marchiză, ca şi cele executate pentru Cavalieri, sînt înrudite cu stilul rece, clasicizant, al compozițiilor contemporanilor săi, ca Bronzino şi Vasari. S-ar putea deduce, de aici, că Michelangelo a făcut anumite concesii gustului femeii iubite. Îi oferea daruri despre care avea certitudinea că îi vor face plăcere. Astfel că Vittoria Colonna a avut o oarecare influență asupra stilului lui Michelangelo.

Una din lucrările menționate în corespondența din jurul anului 1540 dintre artist şi marchiză *(Carteggio di Vittoria Colonna*, pp. 206, 208, 209) descrisă de altfel şi de Condivi, este un *Hristos răstignit* « în atitudinea unei ființe vii, cu fața întoarsă către Dumnezeu-Tatăl, şi între doi îngeri » (Condivi, p. 202). Indicații suficiente pentru a identifica lucrarea cu cea din desenul aflat la Londra (Frey, *Handz.*,287). Conform tradiției Renaşterii, Hristos răstignit era reprezentat mort. Michelangelo îl reprezintă ca pe o ființă încă vie, cu trupul chircit de durere, cu ochii îndreptați patetic spre ceruri. Cei doi îngeri, ca nişte ecouri ale durerii, plîng lîngă el, unul din ei arătînd cu mîna rănile lui Hristos. Ingerii aceştia aveau, odinioară, sarcina de-a aduna sîngele lui

---

[1] Nu se poate vedea o imagine mai bine lucrată, mai vie şi mai finisată (it.).
[2] Lucrată cu subtilitate şi în mod desăvîrşit (it.).
[3] Nu am văzut niciodată un lucru mai bine finisat (it.).

Isus în potire — nu exprimau suferința și măreția jertfei sale. Ideea aceasta nouă de a nu-l reprezenta pe Hristos răstignit, mort, ci îndurîndu-și supliciul, e ușor de înțeles dacă ținem seama de intenția artistului de a reda în mod palpabil măreția sacrificiului.

Mai tîrziu, într-o scrisoare trimisă de episcopul de Fano, în 1546, cardinalului Ercole Gonzaga, este menționat un desen reprezentînd o *Pietà* — Vittoria Colonna și cardinalul Pole au fost de altfel în posesia cîtorva exemplare. Lucrarea este citată și de Condivi. Mai există și astăzi numeroase copii și un desen la Boston (Isabella Gardner Museum) care ar putea fi originalul. Artistul modifică și aici iconografia. Vechea *Pietà*, executată în tinerețe pentru bazilica Sfîntul Petru, reprezenta o compoziție tradițională: Hristos mort, culcat pe genunchii Fecioarei; accentul cade pe figura Fecioarei. În noua *Pietà*, destinată Vittoriei Colonna, centrul compoziției devine de data aceasta Hristos. E plasat între genunchii Fecioarei, într-o poziție verticală, iar brațele îi sînt susținute de doi îngeri. Silueta sa amintește forma unei cruci. Fecioara își exprimă durerea printr-un gest de deznădejde (asemenea orantelor din arta creștină primitivă), și pare să evoce imensitatea jertfei. Aceeași idee este exprimată și prin inscripția de pe cruce din stampa lui Giulio Bonasone, inscripție care, potrivit informațiilor date de Vasari, se afla și pe original: *Non vi si pensa quanto costa* [1] (citat din *Paradisul* lui Dante, XXIX, 91).

Michelangelo a ajuns la această soluție nouă, grație unei integrări a temei Pietății în reprezentările tradiționale ale Sfintei Treimi. S-ar putea să se fi inspirat din xilografia lui Dürer, din 1511, reprezentînd *Sfînta Treime*, sau dintr-o stampă de-a lui Agostino Veneto după Andrea del Sarto, în care *Treimea* lui Dürer este transformată într-o *Pietà* cu aproape treizeci de ani înainte de lucrarea lui Michelangelo. Frumusețea armonioasă a grupului celei dintîi *Pietà* lipsește în această a doua versiune. Aceasta este de o simetrie abstractă și de o regularitate aproape geometrică. Nu mai e transpunerea artistică a unei situații concrete, profund umane, într-un grup plastic, ci un simbol religios, un fel de diagramă.

---

[1] Nu vă gîndiți cît de mult costă (it.).

Într-un desen în sangvină reprezentînd *Sfînta Familie*, din aceeași perioadă, și denumit « *Il Silenzio* » (colecția duc of Portland) Isus, și nu Fecioara, este din nou centrul compoziției. Culcat pe genunchii mamei sale, Pruncul este obiectul adorației și meditației Sfîntei Familii. Fecioara, Sfîntul Iosif (ce reia poziția *Profetului Ieremia* de pe bolta Capelei Sixtine) și Sfîntul Ioan copil contemplă cu toții Pruncul, ca și cum ar presimți viitoarele sale Patimi. Poziția Pruncului amintește de cea a lui Hristos mort din lucrarea *Pietà* de la Sfîntul Petru. Nici de data aceasta nu este o scenă biblică, ci reprezentarea sentimentului universal de adorație pentru Mîntuitorul lumii. Astfel că, în fiecare din aceste cazuri, jertfa lui Hristos devine adevărata temă în detrimentul unității organice a compozițiilor.

O altă operă, executată de Michelangelo pentru Vittoria Colonna, este menționată într-una din scrisorile marchizei din 20 iulie 1541: Vittoria Colonna îl roagă pe Atotputernicul ca la întoarcere să-l găsească din nou pe Michelangelo cu chipul lui Hristos în suflet, reprezentat de artist atît de desăvîrșit în desenul intitulat *Samariteanca*. Lucrarea aceasta, pierdută, se cunoaște numai din copii, cea mai bună dintre ele fiind, după cum se pare, stampa lui Béatrizet (Bartsch, nr. 17). Compoziția este redusă, ca și în celelalte opere dedicate Vittoriei Colonna, la trei axe verticale. La mijloc se află fîntîna lui Iacob avînd, în spate, un arbore care marchează axa centrală; la dreapta Hristos și la stînga Samariteanca. Michelangelo a urmat cu destulă exactitate Evanghelia Sfîntului Ioan (IV, 3). Hristos, obosit, stă pe marginea fîntînii și-i cere Samaritencei: « Dă-mi să beau ». Ea se arătă mirată că un iudeu acceptă să bea din mîna unei Samaritence. Este, bineînțeles, un simbol al noii înfrățiri creștine și în același timp expresia unui raport nemijlocit între om și Dumnezeu. Este însă, de asemenea, și imaginea « apei celei vii » (credința) pe care fiul lui Dumnezeu o dezvăluie prin gestul mîinii stîngi, în timp ce Samariteanca arată spre apa fîntînii. Este contrastul dintre credința lăuntrică și cea exterioară. Un sonet de-al Vittoriei Colonna (89) care tratează tema Samaritencei este în strînsă legătură cu lucrarea lui Michelangelo. Potrivit acestui poem, *in spirito et verità doveasi orare, et non più al tempio antico o al Sacro Monte*[1]. Versuri ce relevă faptul că Vittoria Colonna a interpretat pasajul biblic în spiritul lui Valdés: cu alte cuvinte, că rugăciunea trebuie făcută direct, fără mijlocirea Bisericii.

Compoziția *Hristos pe Muntele Măslinilor* nu este menționată în corespondența dintre Michelangelo și Vittoria Colonna, dar, după toate probabilitățile, prima versiune a fost executată pentru marchiză. Schițele din *Codex Vaticanus* pentru doi dintre apostoli par să fie, judecînd după stil, executate către 1545 (Tolnay, *Cod. Vat.*, p. 176 și urm.). După aproximativ zece ani, Michelangelo a reluat tema, lucrîndu-și schițele pe foaia de la Oxford (Frey, *Handz.*, 240), pe care le putem data, cu aproximație, după schițele făcute pentru lucrarea intitulată *Pietà Rondanini*, operă care s-a pierdut, iar dintre copiile păstrate cea mai bună este probabil cea de la Galeria Doria din Roma. Michelangelo urmează aici Evanghelia Sfîntului Luca (XXII, 39), nu pe cea a Sfîntului Matei (XXVI, 36). Artistul se inspiră de la o metodă medievală, potrivit căreia face abstracție de unitatea de timp și de spațiu, reprezentîndu-l pe Hristos de două ori în același spațiu: întîi la stînga, în genunchi, rugîndu-se pe Muntele Măslinilor, cînd spune: « Tată, dacă-ți este cu putință, îndepărtează paharul acesta de la mine;

---

[1] În spirit și în adevăr trebuie să-ți faci rugăciunile, și nu în vechiul templu sau pe Muntele Măslinilor (it.).

dar nu cum vreau eu, ci așa cum vrei tu.» Trebuie să menționăm faptul că potirul și îngerul, care trebuiau să apară pe cer și să-l încurajeze pe Hristos (Sf. Luca, XXII, 43), nu apar în această compoziție. Hristos este într-o solitudine desăvîrșită, atunci cînd, în agonie, îl roagă pe Dumnezeu direct, fără ajutor, fără mijlocirea nimănui. Influența ideilor « spiritualilor » și a Vittoriei Colonna pare limpede.

Alături de figura aceasta, Hristos apare a doua oară: s-a ridicat și se îndreaptă spre discipolii săi spunîndu-le: « De ce dormiți, ridicați-vă și vă rugați, altfel veți cădea în ispită ». Este ilustrarea episodului imediat următor din Evanghelie. Semnificația scenei devine și mai explicită grație unui sonet de-al Vittoriei Colonna (123) în care trezirea discipolilor simbolizează trezirea credinței în rîndurile oamenilor.

Cartonul *Epifaniei* aflat la Londra (British Museum) este, de asemenea, o compoziție abstractă și simetrică, ce constă în trei paralele verticale, care amintește de operele cu subiect religios executate pentru Vittoria Colonna. La origine, cartonul acesta executat de bătrînul Michelangelo conținea trei personaje principale (cf. inventarul bunurilor lui Michelangelo, din 1564). Într-o copie slabă, executată pe un panou de către Ascanio Condivi (Florența, Casa Buonarroti), se pot vedea, în plus, cîteva capete adăugate în spatele celor trei personaje principale ale lui Michelangelo. Fecioara, de proporții atletice, e așezată cu fața spre noi, în centrul compoziției. Între genunchii ei, ascuns parcă, doarme Pruncul Isus. Este, evident, o dezvoltare a ideii pe care Michelangelo o exprimase, încă din tinerețe, în *Madona din Bruges*. Isus are aspectul și poziția unui copil nou-născut. Sfîntul Ioan, copil și el, se apropie și pare că-l descoperă pe Mîntuitorul lumii. Sfîntul Iosif e în spatele Fecioarei, la dreapta; în cealaltă parte se află un tînăr, Sfîntul Ioan Evanghelistul poate, sau, potrivit ipotezei lui Thode, profetul Isaia care a prorocit sărbătoarea Epifaniei. Tînărul acesta se apropie de Fecioară cu un gest interogativ, întrebînd-o probabil unde se află Mîntuitorul. Fecioara pare că vrea să păstreze taina pentru ea, interzicîndu-i Sfîntului Iosif să răspundă, căci îl împinge îndărăt. Prezența Mîntuitorului este esoterică: deoarece el există numai pentru cei inițiați, pentru cei în sufletul cărora a fost revelat, dar nu apare în fața celor care îl caută în afară. Epifania Mîntuitorului este, pentru Michelangelo, o revelație pur interioară.

Compoziția aceasta a fost probabil executată către anul 1550, cînd Michelangelo terminase *Răstignirea Sfîntului Petru* în Capela Paulină. Personajul din stînga seamănă într-adevăr cu una din tinerele femei din partea dreaptă a frescei, în fund. Cu toate acestea, în carton tehnica pare mai avansată în direcția stilului spiritualizat din ultima epocă: lumina și membrele sînt redate cu delicatețe, în așa fel încît ansamblul are efectul unei viziuni.

Prietenia dintre Vittoria Colonna și Michelangelo avea o bază comună în religie: era, așa cum spunea însăși marchiza, « fixată prin legăturile nodului creștin ». Și unul și celălalt fuseseră adepții unui catolicism liberal, umanist și foarte cultivat — catolicismul Renașterii. Datorită lui Valdés și a ținutei sale morale, catolicismul acesta a fost transformat și împins, într-un anumit sens, către protestantismul nordic, fără a se identifica însă cu acesta. Pe de altă parte, catolicismul liberal al Renașterii era net diferit de catolicismul militant al iezuiților și al Contrareformei. Influența Vittoriei Colonna asupra lui Michelangelo s-a manifestat mai cu seamă în ceea ce privește catolicismul acesta aprofundat, orientat către o reformă a sufletului credincioșilor și către o reformă interioară a Bisericii. În 1542, o dată cu Inchiziția, Contrareforma atinge apogeul puterii. Intimidată de Inchiziție, Vittoria Colonna va urma de acum încolo curentul Contrareformei, rupînd cu trecutul său religios. Temîndu-se să nu fie declarată eretică de către Sfîntul Oficiu, se desparte de vechii prieteni, care deveniseră protestanți, ca Ochino și

Carnesecchi. Către sfîrșitul vieții se întovărășește cu iezuiții și capucinii. Michelangelo, al cărui suflet fusese întărit de Vittoria Colonna în prima perioadă a prieteniei lor, rămîne, dimpotrivă, credincios ideilor sale religioase. După instituirea Inchiziției, rămăsese aproape singurul reprezentant al catolicismului liberal și umanist. Singurul dintre marile personalități ce aparținuseră cercului lui Valdés, Michelangelo n-a fost hărțuit niciodată de Sfîntul Oficiu și nici somat să aleagă între Biserică și Reformă. Această poziție privilegiată se datora probabil faptului că opera lui Michelangelo se bucura de admirația lumii întregi, ca și faptului că artistul părea inofensiv, avînd în vedere vîrsta înaintată și viața solitară pe care o ducea. Cu toate acestea cîteva zvonuri răuvoitoare l-au acuzat de erezie, așa cum reiese din scrisorile lui Aretino și dintr-o scrisoare anonimă din 19 martie 1549 (Gaye, II, p.500). Cu prilejul inaugurări unei *Pietà* de Baccio Bigio la biserica Santo Spirito din Florența, care era o copie exactă a celei executată de Michelangelo pentru Sfîntul Petru, au fost scrise următoarele: « În aceeași lună (adică martie) o *Pietà*, trimisă de un florentin, a fost dezvelită la Santo Spirito, și s-a spus că autorul ei era născocitorul acela de obscenități, salvatorul artei dar nu a devoțiunii, Michelangelo Buonarroti. Toți pictorii și sculptorii moderni, pentru a imita fanteziile luterane ale acestui gen, nu sculptează și nu pictează, pentru sfintele biserici din vremea noastră, decît chipuri care ucid credința și devoțiunea; trag însă nădejde că într-o bună zi Dumnezeu își va trimite sfinții pentru a distruge operele idolatre de felul acesteia. »
Dar Biserica, așa cum am spus, nu a dat nici o urmare denunțurilor.

Abia în ultimele două decenii ale vieții sale, după moartea Vittoriei Colonna, în 1547, Michelangelo a compus cele mai frumoase poezii și opere de artă de inspirație religioasă. Eliberat de vechea admirație pe care o nutrea pentru gustul monumental specific primei părți a Renașterii, artistul putea, de-acum înainte, să-și exprime sentimentele religioase cu mai multă libertate și într-un stil mai spiritualizat decît cel de odinioară.

Viața sufletească a lui Michelangelo, în această ultimă perioadă, oscilează între doi poli opuși: elanuri de credință și vid lăuntric, sentimentul unei comuniuni cu divinitatea și deznădejdea de-a fi părăsit. Poezia religioasă a artistului exprimă, în toată amploarea lui, supliciul așteptării. Nu compune versuri religioase decît în ceea ce numea el un « intervallo » — adică în momentele de mare depresiune morală. Imnurile sale religioase ignoră laudele aduse divinității. Sînt niște poezii sfîșietoare, rugăciunile unui suflet deznădăjduit care nu mai crede în el și care se simte copleșit de mulțimea păcatelor (Frey, *Dicht.*, XCVII, CLI, CXL).

Într-un alt grup de sonete, Michelangelo își face rezumatul vieții. Se gîndește cu părere de rău la timpul pierdut în mod inutil și sfîrșește prin a implora îndurarea cerească (Frey, *Dicht.*, CXLVII, CL, CXLVIII, CLV, CLVI). Poeziile din ultimul grup par parafrazele unui sonet (365) de Petrarca. Dar ritmul lui Petrarca, armonios și sprințar, capătă la Michelangelo o cadență plină de gravitate, ce crește de la o strofă la alta și se precipită în cataractă cu o forță irezistibilă. Nu numai în idei, dar chiar și în muzicalitatea cuvintelor, se simte deznădejdea celui ce caută izbăvirea, și aceasta este starea de spirit care alcătuiește veritabila atmosferă a poeziilor, așa cum, altădată, nostalgia metafizică era climatul poeziilor sale închinate amorului platonic. Arta plastică (mai cu seamă desenele) este, în schimb, domeniul pe care Michelangelo îl rezervă pentru a exprima sentimentul de beatitudine și starea de grație. Pentru a face din stil instrumentul noii sale concepții religioase, artistul a fost obligat să și-l transforme. Iar operele din această epocă sînt niște adevărate întruchipări ale viziunilor sale mistice, create printr-un mare efort spiritual ce are drept scop înălțarea sufletului artistului mai presus de instincte. Într-adevăr, se pare că faptul de a-și hrăni sufletul cu imaginile acestea lăuntrice îi dădea lui Michelangelo convingerea că a găsit mijlocul de-a se mîntui. Imagini care seamănă în mod izbitor, pînă și în ceea ce privește caracterul lor formal, cu viziunile religioase din toate timpurile, așa cum se cunosc din descrierile misticilor, ca și din operele de artă ale unor pictori vizionari. Imaginile religioase ale lui Michelangelo par translucide, luminate de o tulbure licărire lăuntrică, și par că răspîndesc în jurul lor un abur diafan, ceea ce face ca toate contururile să apară fluide și oarecum izolate în spațiu. Prin fosforescența aceasta artistul redă lumina caracteristică viziunilor mistice, care țîșnește pe fondul în mod obișnuit sumbru al sufletului. Trupurile personajelor își pierd materialitatea, contururile li se simplifică, devenind aproape rectilinii; sînt, în același timp, neprecise, iar forța care le anima altădată scade și apoi se stinge cu totul. Realități ale sufletului, imaginile acestea își iau substanța numai din fantezia artistului. Și apar pe hîrtie, independente de orice fel de spațiu determinat; în jurul lor toate lucrurile se estompează. Caracteristică ce decurge din însuși mecanismul creației imaginilor lăuntrice, efortul spiritual care le zămislește nu poate să dea, în același timp, viață și nenumăratelor elemente care ar trebui să alcătuiască o lume completă și omogenă.

Transformarea artei lui Michelangelo devine vădită în suita de desene reprezentîndu-l pe *Hristos pe cruce între Fecioara Maria și Sfîntul Ioan*, care pot fi datate, după stilul lor, între 1550 și 1556. Punctul culminant al acestor compoziții nu mai este Hristos și supliciul pe care îl îndură, ci sentimentele omenești suscitate de moartea Mîntuitorului, așa cum se oglindesc ele pe figurile îndurerate ale Fecioarei și Sfîntului Ioan. Adevăratul subiect al acestor desene este reflectarea răstignirii în conștiința oamenilor. Artistul notează mai întîi remușcarea, sentimentul culpabilității și povara responsabilității pe care o poartă neamul omenesc pentru această crimă — întocmai ca și în poemele sale.

Într-un desen de la Oxford (Frey, *Handz.*, 180), cei doi centurioni, ce înlocuiesc aici pe Fecioara Maria și pe Sfîntul Ioan, au aerul că vor să fugă, cuprinși de groază, de la locul supliciului. Unul se ia cu mîinile de cap, ca și cum n-ar fi în stare să înțeleagă ceea ce s-a întîmplat, celălalt are înfățișarea unui ucigaș chinuit de remușcări. Cele două personaje par să poarte toată responsabilitatea crimei comise.

Într-un alt desen, aflat la Windsor (Frey, *Handz.*, 130), Fecioara și Sfîntul Ioan par zdrobiți sub greutatea păcatului. Tremurînd, Fecioara își strînge mîinile la piept și-și ascunde fața, în timp ce Sfîntul Ioan își așteaptă, îngrozit, pedeapsa. E limpede că Michelangelo a urmărit să figureze aici în mod conștient nu sentimentele de jale, de tristețe și de durere, ci groaza, teama și deznădejdea. Și a ales, într-adevăr, pentru cele două personaje aceleași atitudini ca pentru două din personajele *Judecății de apoi*: tînărul cu mîinile ridicate, pe care-l vedem sus, în stînga, și Fecioara; iar amîndoi exprimă, în frescă, fără nici un echivoc, sentimente de groază.

În unul din ultimele desene ce compun grupul acesta, desen aflat la Londra (Frey, *Handz.*, 128), sentimentul de teamă și de deznădejde este, în sfîrșit, înfrînt. Fecioara și Sfîntul Ioan se strîng lîngă picioarele lui Hristos, ca și cum acolo ar căuta leacul deznădejdii lor. Și se simt în siguranță sub brațele celui răstignit pe cruce care le întinde, protectoare, deasupra lor. Moartea lui Hristos capătă acum întreaga ei semnificație, de simbol al răscumpărării neamului omenesc prin grația divină.

Nenumărate alte desene confirmă transformarea artei lui Michelangelo în același sens. Unul dintre cele mai caracteristice este o *Bunăvestire* de la Oxford (Frey, *Handz.*, 140) care poate fi datată, datorită unei inscripții aflată pe aceeași foaie, între 1556—1560. Încă din 1540, Michelangelo lucrase la o Bunăvestire, cunoscută numai din copiile lui Marcello Venusti. Cînd o concepuse ca pe o scenă dramatică și plină de mișcare, inspirată probabil de un sonet (CIV) de-al Vittoriei Colonna, care pare să explice gestul îngerului în versiunea aceasta: Vittoria Colonna spune că îngerul « imprimă înaltul mesaj în inima fecioreInică ». Acum însă, este ilustrarea unui eveniment de ordin strict lăuntric. Dumnezeu-Tatăl și porumbelul Sfîntului Duh, motive tradiționale în reprezentările Buneivestiri, nu mai apar. Fecioara, masivă și frustă, stă jos, imobilă. În fața ei apare, ca o viziune de vis, o ființă aeriană și imaterială, ce pare că vine de foarte departe, plutind deasupra solului. Diferența între realitatea exterioară și cea interioară, simbolizate de cele două personaje, este accentuată și de diferența desenului și a proporțiilor — mai greoaie cînd e redată Fecioara, mai suple cînd e reprezentat îngerul. Adevărata temă a compoziției este vestirea mîntuirii care trezește în sufletul Fecioarei un val de sentimente pur lăuntrice, îngerul fiind manifestarea eterată a acesteia. La început artistul, urmînd mai îndeaproape tradiția, desenase îngerul într-o postură diferită — atingînd solul cu picioarele. Dar, într-un acces de căință, l-a transformat într-o ființă ce plutește deasupra pămîntului, spiritualizîndu-și astfel lucrarea.

Cel din urmă desen, poate, trasat de o mînă tremurătoare, care ne-a rămas de la Michelangelo, reprezintă o *Fecioară cu Pruncul*, aflat la Londra (Frey, *Handz.*, 257). Stîngace, cu trupul abia eboșat, genunchii îndoiți, stă în picioare; pare complet goală, cu toate că un văl prins într-o centură la înălțimea șoldurilor plutește în jurul trupului. Pruncul o îmbrățișează cu o afecțiune impetuoasă. Trupul Fecioarei pare să emane o dulce lumină. Liniile negre, neprecise și aproape șterse, care înfășoară personajul ca într-un nimb, conferă acestei Fecioare o aparență de vis. Reîntoarcerea la primitiva Evă e o viziune, eliberată de orice contingență, a femeii și a dragostei de mamă. Renunțarea completă la limbajul plastic care ni se dezvăluie în lucrarea aceasta este expresia cea mai purificată a spiritualității lui Michelangelo. Ceea ce explică raritatea sculpturilor executate în epoca respectivă. Într-adevăr sculptura, prin materialul și tehnica sa, este mult mai puțin aptă să traducă asemenea viziuni. Cu toate acestea Michelangelo a încercat să le exprime în cele două lucrări sculpturale pe care le-a executat în cursul ultimilor zece ani ai vieții sale — cele două *Pietà*. Ca și cea executată pentru Vittoria Colonna, această *Pietà*, din catedrala de la Florența, derivă tot din tipul Sfintei Treimi. Şi este îmbinat cu un tip de *Pietà* anterior, atribuit fie lui Fra Filippo Lippi, fie lui Botticelli (muzeul din Cherbourg). Trupul neînsuflețit al lui Hristos este ținut de subsuori de două personaje, în vreme ce un al patrulea personaj, aflat în spatele lui Hristos, domină tot grupul. Rolul celor doi îngeri din amintita *Pietà* este jucat aici de Fecioara Maria și de Maria Magdalena, pe cînd locul Fecioarei este ocupat de Nicodim, un personaj cu capul acoperit de glugă și care, potrivit lui Vasari, ar fi chiar un portret al artistului (scrisoarea lui Vasari către Lionardo Buonarroti din 18 martie 1564). Simetria rigidă și abstractă a compoziției dedicată Vittoriei Colonna, care este închisă într-un hexagon, devine aici un grup plin de viață și de suplețe, personajele fiind mai apropiate unele de altele. Configurația generală sugerează silueta unui con alungit. Artistul a încercat să atenueze cît mai mult cu putință efectul materialității corpurilor: formele acestora nu mai au masivitatea celor din lucrările anterioare. Subțiri, avîntate, aproape scheletice, personajele nu mai prezintă privitorului partea cea mai lată a trupului, ci un unghi ascuțit. Trupul neînsulfețit al lui Isus, frînt de două ori (ceea ce era și mai vizibil chiar pe vremea cînd piciorul stîng nu fusese încă distrus de Michelangelo), pare să alunece în jos, iar Fecioara, cu ochii închiși, transfigurată, se pare, de o fericire supranaturală, îl primește în brațe. Capetele lor se ating, cel al mamei slujind drept sprijin pentru capul lui Isus. Nicodim ține, plin de duioșie, brațul drept al cadavrului și pare să-i împingă trupul din partea Mariei Magdalena spre cea a Fecioarei, pe al cărei spate își lasă mîna stîngă într-un gest de afectuoasă protecție. Simbolismul celor două părți își joacă, o dată mai mult, rolul: partea dreaptă, cea a Mariei Magdalena, este partea vieții, iar partea stîngă, a Fecioarei, este partea morții. Personificare a Providenței divine, Nicodim săvîrșește, ca un preot în cursul unui «sposalizio», cu o adîncă emoție, reuniunea mamei și a fiului, atît de dorită de Maria. Durerea omenească a fost depășită: personajele în viață sînt pătrunse de același sentiment de beatitudine care se citește pe fața senină a lui Hristos mort. Trupurile individuale se contopesc unele cu altele: se întrepătrund și se confundă ca și sentimentele personajelor. Fiecare figură nu e decît o nuanță a acestei beatitudini care e rezultatul împărtășirii din dragostea divină. Această nouă concepție privind genul acesta de lucrare—*Pietà*—denotă că Michelangelo a încheiat pace cu gîndul morții care-i apare, acum, ca o supremă descătușare a sufletului. Tehnica acestei *Pietà* din Florența prezintă o alternare de suprafețe netede și de suprafețe aspre. Pe acestea din urmă lumina se frînge, devine difuză, dînd, de pildă capetelor lui Nicodim și Fecioarei, aspectul translucid pe care l-am observat și în ultimele desene ale maestrului. Se pare că Michelangelo a lăsat suprafețele acestea nefinisate cu bună știință, căci a găsit în însăși asperitatea lor un mijloc corespunzător pentru a exprima spiritualitatea celor două personaje și lumina lor lăuntrică.

Grupul acesta a fost conceput probabil și început între 1545—1550, fiindcă Vasari amintește de el în prima ediție a operei sale, redactată încă din 1545, și publicată în 1550. În 1553 artistul mai lucra încă la el, deoarece Condivi face mențiunea că nu e terminat. Înainte de moartea lui Urbino, elevul său (decembrie 1555), Michelaneglo, nemulțumit de propria-i operă, o distruge în parte (Vasari, 1568). Tiberio Calcagni adună fragmentele (cu excepția piciorului stîng al lui Hristos) și o restaurează. Termină de asemenea fața Mariei Magdalena, pe care Michelangelo o schițase numai. A doua *Pietà*, odinioară în palatul Rondanini de la Milano, acum în Castello Sforzesco, este ultima sa lucrare plastică. În a doua ediție a operei sale, Vasari relatează că după ce-și mutilase lucrarea aflată în Domul din Florența, Michelangelo a reînceput să lucreze la o bucată de marmură în care schițase cu cîtva timp înainte o *Pietà*. Dintr-o scrisoare de-a lui Danielle da Volterra (Daelli, 34), aflăm că Michelangelo mai lucra încă la ea cu șase zile înaintea morții. Schițele aflate pe foaia de la Oxford (Frey, *Handz.*, 239) pot fi datate, după stil, între 1550 și 1556. S-ar părea, așadar, că prima versiune a compoziției a fost concepută în epoca respectivă, adică imediat ce a încetat lucrul la acea *Pietà* din Florența, și că artistul a refăcut grupul în întregime în ultimul an al vieții.

Michelangelo suprimă în grupul de marmură antiteza, vizibilă încă în schițele de la Oxford, între greutatea pasivă a trupului neînsuflețit și efortul personajului viu care îl ține. Torsul subțiratic al lui Hristos, care nu poate fi totuși susținut de picioarele-i îndoite, se ridică, bravînd legile gravitației, în timp ce Fecioara e nevoită să se sprijine de el, părînd că ia din trupul acesta inert căldura vieții. Cele două trupuri sînt așa de strîns unite încît se confundă, a doua versiune a figurii lui Hristos fiind într-adevăr scoasă direct din blocul Fecioarei. Imaginea Patimilor Mariei este transformată într-o viziune a fuziunii supreme, a Mamei și a Fiului, grație dragostei divine. Michelangelo a subordonat aici frumusețea fizică iradiației sufletului. Formele celor două trupuri apar ciudat de sărace și despuiate de orice perfecțiune fizică. Au o siluetă colțuroasă și rectilinie, iar suprafața — în afara părților executate pentru prima versiune și neretușate de artist — are factura zgrunțuroasă remarcată mai înainte în cealaltă *Pietà*, de la Florența, și care-i slujește artistului să atenueze efectele prea tranșante de lumini și de umbre, făcînd să apară în mod misterios lumina lăuntrică.

Beatitudinea religioasă, la care parvine Michelangelo în ultimele sale opere, nu este nici fructul inocentei siguranțe a omului medieval, nici al unei discipline extatice, artificial cultivată, caracteristică pentru Contrareformă. Într-o solitudine desăvîrșită, Michelangelo a căutat singur calea ce trebuia să-l ducă la starea aceasta de beatitudine. Și aceste nesfîrșit de lungi dibuiri și căutări dau ultimelor sale opere o profunzime emoționantă, iar sentimentul de fericire pare să aibă întotdeauna, aici, tenta suferinței pe care a îndurat-o pentru a ajunge la el.

Desenele și cele două *Pietà* din ultima perioadă a vieții ar putea fi denumite « des oraisons », rugăciuni lăuntrice. Imaginea exterioară și materială a lui Hristos este înlocuită de imaginea lui interioară, inspirată direct — cum ar spune reformiștii italieni — de Duhul Sfînt.

Savonarola, în cărticica lui intitulată *Della orazione mentale*, spusese de altfel: « Domnul nostru Isus Hristos cere un cult lăuntric, fără ceremonii exterioare ». Iar mai departe: « ceremoniile sînt ca niște leacuri pentru sufletele lipsite de fervoarea cea adevărată ». Ideea cultului lăuntric a fost formulată din nou de Valdés în al său *Cento et dieci divine considerazioni* (nr. 63), pasajul respectiv clarificînd încă o dată caracterul ultimelor opere ale lui Michelangelo. Valdés spune că imaginea răstignitului trebuie să evoce în sufletul nostru suferințele lui Hristos. Odată ce sufletul a atins stadiul acesta de suferință, ochii trupului se întorc de la această reprezentare exterioară și ochii spiritului se concentrează asupra imaginii lăuntrice a suferinței. Credința nu mai este bazată pe « relația » care povestește suferința, ci pe « revelația » care o destăinuie. Așa cum spune Valdés însuși, nu pe « relazione », ci pe « revelazione ».

Michelangelo nu mai este tipul simplului artist-artizan, așa cum erau maeștrii florentini din secolul al XV-lea. A și protestat de altfel o dată cînd a fost denumit « scultore »: « Eu n-am fost niciodată un sculptor sau un pictor din cei ce fac negoț; spre cinstea tatălui și a fraților mei, m-am ferit întotdeauna de treburi din astea » (Milanesi, p. 225).

Din punct de vedere social se simte așadar superior artiștilor-artizani de odinioară. Pe de altă parte, nu este nici artistul-principe care trăiește într-un palat somptuos și duce o viață mondenă, cum făceau mulți dintre artiștii secolului al XVI-lea și al XVII-lea.

Michelangelo este mai curînd tipul artistului-filozof, un aristocrat al spiritului. Ceea ce recomandase (*Trattato*, paragraful 63) Leonardo da Vinci artiștilor: « Să trăiască în singurătate pentru a se putea concentra mai cu folos asupra esenței lucrurilor », Michelangelo a realizat din plin și în mod desăvîrșit prin viața sa.

Forța conducătoare a personalității sale este « l'ardente desio », dorința ardentă de a atinge sferele superioare, lumea ideilor. *Al cielo sempre son mosso. . ., Al cielo aspiro. . .*[1] mărturisește în poemele sale.

Spirit îndrăzneț, plin de mîndrie, cu un temperament neîmblînzit în tinerețe, devine, renunțînd la calitățile lui dintîi, un gînditor (răstimpul cînd a lucrat Capela Medici), apoi doar un umil creștin.

Michelangelo rezumă, în tinerețea sa, plenitudinea geniului florentin ce atinge apogeul. Pe care-l depășește însă spre sfîrșitul vieții cînd ajunge la un fel de universalism creștin.

Michelangelo urmărește, chiar de la început, prin arta sa, găsirea ideii care se ghicește dincolo de formele vizibile. Pentru el opera de artă nu este reprezentarea aparenței, ci evocarea naturii esențiale a lucrurilor. Și întotdeauna a căutat să redea lucrurile nu așa cum le vede ochiul omenesc, ci așa cum sînt ele în esența lor, accesibile numai viziunii lăuntrice.

Această concepție în ceea ce privește arta a dus la o nouă noțiune în ceea ce privește artistul.

---

[1] Către cer sînt mereu atras. . . Către cer aspir (it).

Acesta nu mai este imitatorul subordonat modelului său, natura — ci un al doilea creator, un cvasi-Dumnezeu, care depășește, prin operele sale, natura vizibilă pentru a ajunge la « adevărata natură ». Această sublimă și orgolioasă concepție în ceea ce privește artistul a fost renegată de către Michelangelo în ultima perioadă a vieții, cînd a devenit creștin și cînd, în locul unei lumi de arhetipuri, recreează în operele sale viziunea divinității — fără a renunța, pentru asta, să creeze o a doua realitate, superioară realității noastre. Nu fără efort a atins Michelangelo aceste sfere superioare, și numai printr-un continuu și treptat catarsis. Această purificare progresivă este forma fundamentală, « arhetipul » sufletului lui Michelangelo, și o reîntîlnim atît în opera cît și în dezvoltarea personalității sale.

Activitatea de arhitect al lui Michelangelo comportă două epoci de creație. Bărbatul de patruzeci și unu de ani a executat proiectele pentru prima sa operă arhitecturală independentă, fațada bisericii San Lorenzo, dar abia bărbatul de șaptezeci și unu de ani s-a îndreptat în mod hotărît spre arhitectură, atunci cînd a început proiectele pentru bazilica Sfîntul Petru. Între operele celor două epoci există o diferență sensibilă în ceea ce privește concepția despre arhitectură. Dacă în vremea maturității artistului efortul acestuia se concentrează mai cu seamă asupra găsirii unui nou limbaj al formelor arhitecturale, concepute ca simboluri plastice ale forțelor vitale, la bătrînețe Michelangelo încearcă să modeleze înseși spațiile, ca și cum le-ar fi considerat niște veritabile organisme vii.

Cele două mari comenzi arhitecturale din vremea maturității lui Michelangelo aveau destinația să completeze niște edificii existente. Trebuia, în primul rînd, să se doteze biserica San Lorenzo cu o fațadă exterioară, iar apoi să se insereze cîteva săli în interiorul unei mănăstiri pentru a se crea biblioteca familiei Medici: Laurenziana.

Faptul că nu trebuia să ridice în întregime vreun edificiu îi ușura sarcina.

Proiectele pentru fațada bisericii San Lorenzo sînt prima lucrare pur arhitecturală a lui Michelangelo, cu toate că există cîteva opere anterioare în care tratase arhitectura ca o armatură a compoziției figurale (mormîntul lui Iuliu al II-lea și bolta Capelei Sixtine). Artistul a pornit la lucru plin de entuziasm — *Farò la più bella opera che si sia mai fatta in Italia*[1] (Milanesi, p. 394). Într-o altă scrisoare, Michelangelo indică în cîteva cuvinte « programul » acestei opere, dorind ca aceasta să fie *d'architettura e di scultura lo specchio di tutta Italia* [2] (Milanesi, p. 383). Fraza aceasta destăinuie intențiile artistului care concepea încă arhitectura ca un receptacol de opere sculpturale. Voia să facă un fel de « sacra conversazione », reunind statuile sfinților celor mai venerați din întreaga Italie, pe lîngă patronii familiei Medici. La sfîrșitul lui decembrie 1515, Leon al X-lea plănuiește să doteze cu o nouă fațadă biserica familiei (Vasari, ed. Milanesi, VII, p. 188). Se pare că i-au furnizat desene mai mulți artiști importanți (Baccio d'Agnolo, Antonio da Sangallo cel Bătrîn, Andrea și Jacopo Sansovino, Rafael — menționați de Vasari — pe lîngă Giuliano da Sangallo, autorul a nu mai puțin de șase proiecte, care se află la Uffizi). Prin intermediul lui Buoninsegni, Michelangelo și Baccio d'Agnolo candidează și ei pentru execuția fațadei (înainte de 7 octombrie 1516), iar papa Leon al X-lea și cardinalul Giulio de'Medici sînt de acord să le încredințeze lucrarea, dar, înainte de-a lua o hotărîre în ceea ce privește proiectul, pretind ca ambii pictori să vină împreună la Montefiascone, pentru a discuta cu papa. Michelangelo însă declară că nu se poate deplasa pînă acolo, suspectîndu-l pe Baccio d'Agnolo că ar vrea să-l exploateze, și-i dă acestuia « chomessione libera » (3 noiembrie

---

[1] Voi dura cea mai frumoasă operă ce s-a făcut vreodată în Italia (it.).

[2] Oglinda întregii Italii în ceea ce privește arhitectura și sculptura (it.).

1516). Numai după ce Buoninsegni i-a dat ideea că ar putea contracta lucrarea singur, alegîndu-și în locul lui Baccio un colaborator care să-i convină din toate punctele de vedere, ia Michelangelo hotărîrea să se ducă la Roma. Ajuns aici, Michelangelo execută un desen (decembrie 1516), pe care papa îl aprobă imediat. Apoi, la Florența, îi încredințează desenul lui Baccio d'Agnolo, pentru ca acesta să execute o machetă după el. Modelul lui Baccio se deosebește însă de desenul lui Michelangelo, care-o numește «cosa da fanciulli»[1]; pune să se refacă modelul în februarie 1517, dar nu se declară mulțumit nici de data aceasta. Și trece, din martie pînă în mai 1517, împreună cu La Grassa, la executarea unei machete în pămînt ars după un nou proiect, mărit. Dar nici modelul acesta nu i-a reușit. Din august și pînă în decembrie 1517 execută, cu Pietro Urbano, o machetă de lemn cu figuri de ceară. După care acesta din urmă o duce la Roma; papa și cardinalul se arată satisfăcuți. Numai atunci, după terminarea machetei de lemn, s-a semnat și contractul, la 19 ianuarie 1518 (Milanesi, p.671). Se întreprind lucrările preliminare, se fac noi fundații, se începe extragerea marmurei de la Carrara și de la Pietrasanta. Cu toate acestea, doi ani mai tîrziu, la 10 martie 1520, papa anulează contractul. Un « vituperio grandissimo » [2] pe care Michelangelo nu l-a putut uita niciodată.

Primul desen, executat între 20 și 22 decembrie 1516, și încredințat lui Baccio d'Agnolo pentru a-i servi drept bază machetei sale, conținea în total zece statui pe fațadă: patru personaje în picioare, pe subasamentul fațadei, iar deasupra, pe atică, tot atîtea, dar șezînd; « in cima »[3] două alte personaje, în picioare. Trei schițe originale, una în peniță (Frei, *Handz.*, 29) și două în sangvină (Frey, *Handz.*, 96 A și 96 B) corespund acestor date.

---

[1] Lucru de copii (it.).

[2] Imensă injurie (it.).

[3] În vîrf (it.).

Modelul în pămînt ars, executat în martie-mai 1517, corespunde unui proiect mărit, deoarece cheltuielile de execuție au fost sporite de către Michelangelo cu 10.000 de ducați; fațada trebuia să conțină de data aceasta douăzeci și patru de statui, șaisprezece în față, opt pe cotituri. Dispoziția lor este menționată în contract (Milanesi, p.671); desenul aflat la Casa Buonarroti (Frey, *Handz.*, 211 A) corespunde acestor date; unde se află de asemenea și loc pentru « due storie in quadri, e due in tondi »[1].

Modelul în lemn de la Casa Buonarroti este o simplificare a desenului care servea drept bază pentru contract, simplificare ce are drept obiect soclurile pilaștrilor de la etajul superior. Soclul devine, astfel, parte integrantă a aticei de la etajul inferior. Greutatea care apăsa parterul este, în felul acesta, oarecum redusă. Dovada autenticității acestui model ne este dată de existența unei baze pentru una din figurile de ceară, aflată la nivelul aticei, în partea îngustă, în dreapta machetei. Existau așadar două machete de lemn, lucru confirmat de o scrisoare de-a lui Michelangelo din 1555 (Milanesi, p.312), în care artistul le menționează pe amîndouă, afirmînd că are intenția să i le ofere lui Cosimo de'Medici. Macheta de la Casa Buonarroti pare așadar să fi fost executată după încheierea contractului, dar înainte de-a fi anulat; și este o simplificare a planului primitiv, mai cu seamă în ceea ce privește ansamblul decorativ alcătuit din statui.

Punctul de plecare al acestor proiecte a fost desenele lui Giuliano da Sangallo, executate tot pentru fațada bisericii San Lorenzo. Primul desen al lui Michelangelo a fost efectuat la o lună după moartea lui Giuliano, ceea ce ne obligă să nu luăm în seamă ipoteza că Michelangelo l-ar fi influențat pe Giuliano. Proiectele lui Giuliano decurg, în ceea ce privește structura lor, din tradiția toscană a fațadelor destinate bisericilor bazilicale (San Miniato al Monte, Santa Maria

---

[1] Două tablouri și două tondo-uri (it.).

Novella etc.), pe cînd, în ceea ce privește detaliul formelor, ele derivă din monumentele antice. Într-unul din desene, de pildă, pilaștrii, coloanele și arhitrava își au prototipul în bazilica emiliană din Forum.

Cu subasamentul divizat în travee ritmice, cu segmente situate deasupra aticei și a tabernacolelor laterale, iar triplul etaj superior încununat de un fronton corespunzînd navei centrale, primul proiect al lui Michelangelo oferă același ansamblu arhitectural care se află într-unul din desenele lui Giuliano da Sangallo. Michelangelo însă determină într-o manieră nouă raportul dintre greutate şi suporţi: în loc să urmărească stabilirea unui echilibru între elementele de sprijin și cele de presiune, Michelangelo face în așa fel încît greutatea să cadă în cea mai mare parte pe suporţi. Fixează colonada de la parter pe niște baze oarecum scunde, înalță atica, dă un nou accent tabernacolelor laterale. Atica, datorită volumului său impunător, amenință să strivească fragilul parter. În desenul cel mai complet din primul proiect, artistul subliniază lățimea masei prin accentele unghiulare ale nişelor din tabernacole, dar dezvoltă de asemenea atica și ordinea coloanelor de la etajul superior, care se sprijină acum pe prima cornișă, peste atică și dincolo de ea. Nu mai sînt niște etaje distincte, ca la Sangallo, ci o întrepătrundere de mase și de forțe contrare, care se imobilizează într-o tensiune de neîmpăcat — masele în orizontală, forţele în verticală. Cîmpurile neutre slujesc pentru amplasarea sculpturilor și reliefurilor; datorită faptului că a mărit atica, Michelangelo cîștigă încă patru locuri pentru statui; în loc de șase cîte erau la Giuliano, aici avem zece. Michelangelo se îndepărtează de stilul clasicizant al lui Sangallo (în desenul acestuia din urmă etajul inferior imită un arc de triumf), dar prinde cu o mai mare forță unitatea unei mase însuflețite.

Al doilea proiect al lui Michelangelo este legat și el de o idee de-a lui Sangallo. Avem de-a face, și aici, cu același tip de fațadă, cu două ordine dispuse în travee ritmice, în care etajul superior se înalță pe toată lățimea parterului. Michelangelo consolidează greutatea masei prin inserția unei atice puternice și a unei zone de socluri între etajul superior și parter. Fațada se odihnește cu formidabila greutate a unui monolit și ordinele nu mai figurează un sistem de suporți și de puncte de presiune care să poată fi detașate din corpul ansamblului, ci reprezintă simbolul forței masei propriu-zise, pe care par s-o sprijine. Tensiunea masei și a forțelor a fost, în acest fel, rezolvată; și masa și forțele nu mai sînt decît niște manifestări diferite ale unei unități superioare. E o masă pe care o străbat energiile vitale.

Opulenta ornamentație sculpturală prevăzută pentru această fațadă n-ar fi atenuat în nici un fel efectul oprimant al masei, deoarece statuile și reliefurile ar fi fost fără îndoială concepute de Michelangelo ca niște simboluri antropomorfe ale forțelor imanente ce domină însăși masa. Dacă încercăm să introducem statuile în nișe, ansamblul fațadei sugerează ideea unui fel de « sacra conversazione » a tuturor sfinților de seamă din Italia și a sfinților patroni ai familiei Medici, și de aceea putea Michelangelo spune că fațada creată de el va fi « un model al întregii Italii ». Planul fusese conceput de altfel de cardinalul Iuliu în persoană. La parter trebuiau să se afle, de la stînga la dreapta, Sfîntul Lorenzo — patronul bisericii; Sfîntul Ioan Botezătorul — patronul Florenței; Sfîntul Petru și Sfîntul Pavel, sfinții Romei papale. Deasupra, de la stînga la dreapta, cei patru evangheliști — Sfîntul Luca, Sfîntul Matei. Sfîntul Ioan și Sfîntul Marcu — șezînd, iar la etajul superior, la stînga și la dreapta: Sfinții Cosma și Damian, sfinții patroni ai familiei Medici. (Reliefurile reprezentau, după toate probabilitățile, legenda Sfîntului Lorenzo, în medalioane se afla Răstignirea Sfîntului Petru și Convertirea Sfîntului Pavel după desenul lui Nelli.)

Proiectele lui Michelangelo pentru fațada bisericii San Lorenzo au fost create într-o epocă în care arhitectura italiană cunoscuse o serie de soluții individuale privind problema aceasta, fără să se fixeze la un anume tip (de pildă: San Francesco la Rimini, Santa Maria Novella la Florența, Sant' Andrea de la Mantova de L.B.Alberti). Fațada nu mai este, ca în arta romanică, oglinda secțiunii bisericii, ci constituie deja un perete decorativ independent, deși îi lipsește încă o viață dinamică proprie. Michelangelo este cel dintîi care a imprimat fațadei unei biserici această autonomie. În primul său proiect chiar, maschează printr-o atică înaltă tripla progresie laterală a peretelui de la intrare a bisericii San Lorenzo, și conferă fațadei, prin ordinele de coloane, o viață dinamică proprie, independentă de secțiunea verticală. În al doilea proiect, Michelangelo dă, în plus, fațadei un corp independent prin cotituri. Acestea sînt ideile unui sculptor, mult prea personale pentru a exercita o influență imediată. Întemeietorul noului tip de fațadă care a avut o răspîndire universală începînd din 1570 nu a fost Michelangelo, ci un arhitect de meserie, Antonio da Sangallo cel Tînăr. Fațada sa, concepută pentru biserica Santo Spirito in Sassia, în 1538, a slujit ca model pentru fațada bisericii del Gesù a lui Vignola. Formele noului tip «iezuit» de fațadă simbolizează o creștere treptată a forțelor și a masei dinspre flancuri către axa mediană, unde se deschide portalul și tribuna cu relicve. Fațada Contrareformei răspunde unor necesități de ordin practic și de ordin liturgic: aceasta atrage credincioșii către intrare și expune în fața lor relicvele, căci nu mai este, ca la Michelangelo, o armătură ce conține o suită de statui gigantice și, în același timp, expresia luptei vitale dintre masa inertă și forța ascendentă.

Ultimul proiect al lui Michelangelo pentru biserica San Lorenzo nu a rămas, cu toate acestea, fără nici un efect: pe lîngă un mic număr de fațade care trădează o dependență nemijlocită (catedrala din Reggio Emilia și fațada bisericii San-Luigi-dei-Francesi din Roma, cu cotituri), influența exercitată de Michelangelo constă în faptul că, începînd de la acea dată, fațada capătă o independență mai mare în raport cu secțiunea edificiului și că diferitele elemente ale arhitecturii sale capătă un relief mai accentuat.

Din toamna anului 1523, după alegerea cardinalului Iuliu de' Medici ca papă, datează probabil primele tratative în vederea construirii unei noi biblioteci în mănăstirea San Lorenzo, unde trebuiau să fie adunate nenumăratele și neprețuitele manuscrise și cărți ale familiei Medici. Ca arhitect a fost ales Michelangelo. În istoria acestei lucrări se pot deosebi trei mari perioade. La 21 ianuarie 1524 Michelangelo îi trimite papei primele desene. Pe atunci proiectase două biblioteci, una latină și una grecească, în partea de sud a mănăstirii. Papa nu e de acord și propune partea dinspre răsărit, către Piazza și Borgo di San Lorenzo. Michelangelo execută atunci — martie 1524 — două noi planuri. În cele din urmă se ia hotărîrea ca biblioteca să fie plasată în partea de apus a mănăstirii, în continuarea transeptului bisericii. Proiectul a fost acceptat la 3 aprilie 1524. Nanni di Baccio Biggio a fost numit supraintendent al lucrărilor care au început în luna august 1524, și au durat aproape doi ani, pînă în iunie 1526. Din pricina tulburărilor politice lucrările s-au întrerupt atunci pentru o perioadă de patru ani. Au reînceput abia la sfîrșitul anului 1530 și au continuat pînă în 1534, dată la care Michelangelo părăsește Florența în mod definitiv; scara și plafonul vestibulului nici nu erau începute. Urmează o nouă întrerupere, pînă în 1550, cînd s-a pus din nou în discuție ideea ca scara să fie executată de Tribolo, după indicațiile lui Michelangelo. În 1555, Vasari intenționează și el să termine lucrările la bibliotecă. Toate acestea rămîn însă în stadiu de proiect. În sfîrșit, în 1560, Ammannati execută scara din « ricetto » (vestibul).

Biblioteca Laurenziana este opera arhitecturală a lui Michelangelo în care este exprimată cu cea mai mare claritate originalitatea concepției sale. Pentru prima dată în istoria artei, interiorul unei biblioteci nu mai este conceput ca o aplicare a ideilor arhitecturii religioase, ci în conformitate cu funcția căreia îi este destinată. Intenția lui Michelangelo era să creeze, în biblioteca aceasta, un loc favorabil concentrării spirituale. În ultima versiune, vestibulul, « ricetto », și sala de lectură sînt concepute în contrast.

Vestibulul este un fel de preludiu. Datorită arhitecturii sale stranii, în « pietra serena », și luminii scăzute, vizitatorul trebuie să fie smuls din mijlocul lumii exterioare. Lumina reală, zgomotele vieții cotidiene rămîn dincolo de prag, iar vizitatorul pătrunde într-un domeniu al liniștii, răcoros și pe jumătate întunecat, un fel de « purgatoriu », loc de purificare ce trebuie să-l pregătească pentru sala bibliotecii, a cărei arhitectură, simplă și austeră, este concepută ca un cadru propice pentru meditație. La origine artistul nu prevăzuse asemenea contrast; se presupune că schimbarea proiectului datează din februarie 1526. În « ricetto », pereții capătă aspectul unor mase plastice, în interiorul cărora coloanele par întemnițate în nișele lor. Coloanele acestea simbolizează forțele inerente care luptă pentru a se elibera din gangă și a căror presiune către partea de jos este întruchipată în volute, în vreme ce tendința de înălțare către partea de sus își găsește ecoul în pilaștrii de la al doilea etaj.

Înainte de definitivarea planurilor bibliotecii, trebuia să i se fixeze amplasarea în mănăstire. Știm că la 21 ianuarie 1524 Michelangelo a expediat la Roma un plan pentru San Lorenzo, după studierea căruia papa luase hotărîrea să plaseze biblioteca în partea de sud — « volta a mezodi » — dar planul acesta a fost pierdut. Lui Michelangelo i se comunică de la Roma că papa vrea un nou plan, în care să fie indicate și încăperile mănăstirii. La 9 februarie 1524 noul plan se și afla în mîinile papei, care nu e de acord cu el deoarece ar fi avut drept urmare distrugerea a șapte încăperi. La Casa Buonarroti se păstrează o sangvină de Michelangelo, care trebuie să fie în legătură cu acest al doilea plan, unde se vede biblioteca (libreria) care este situată lîngă arcadele de la miazănoapte ale mănăstirii și indicate, de asemenea, diferitele încăperi (camere), grădini (orto) și curți (corte). Desenul acesta indică punctul la care ajunsese concepția bibliotecii în spiritul artistului, la începutul anului 1524. Proiectul se și depărtase de planurile tradiționale. Sălile bibliotecilor italiene din secolul al XV-lea (Cesena, Biblioteca Malatestiana, Biblioteca de la Monte Oliveto, Biblioteca Marciana din Florența) sînt niște săli boltite, cu trei nave. Aici, dimpotrivă, o singură sală lungă, dreptunghiulară, trebuia să înlocuiască cele trei nave tradiționale. Planurile acestea nu sînt încă diferențiate. Nu se vede nici o indicație privind vestibulul și nici piesele suplimentare (studietti). După ce refuză desenul, papa cere, la 10 martie 1524, un alt plan, în care biblioteca să fie situată în partea de răsărit, către piața San Lorenzo. Aceasta este data cînd apare ideea unui vestibul și a două « studietti » în fundul sălii. În sfîrșit, la 3 aprilie 1524, papa ia o hotărîre definitivă în ceea ce privește amplasarea bibliotecii: spre apus (lîngă absida sudică și Sagrestia Vecchia).

În legătură cu geneza ideii sălii propriu-zise, există un desen (Frey., *Handz*, 199) care ne dă toate lămuririle. S-a crezut, pe nedrept însă, că desenul ar reprezenta vestibulul, cînd de fapt el este unul din primele proiecte privind structura arhitectonică a sălii. Absența bazei înalte a vestibulului și prezența unei a doua travee, ușor schițată în partea dreaptă, care nu-și poate afla locul decît de-a lungul peretelui sălii, vin în sprijinul afirmației noastre. Desenul prezintă o alternanță de travee alcătuite din perechi de coloane încastrate în perete, cu travee alcătuite din tabernacole — structură ce anticipează pe cea a ultimei versiuni a vestibulului. O sală atît de bogat decorată convenea destul de puțin exigențelor de ordin intelectual ale unei biblioteci. Ansamblului îi lipsea austeritatea și simplitatea necesare reculegerii. Astfel că Michelangelo ia hotărîrea să simplifice proiectul. În locul coloanelor duble pune niște simpli pilaștri plați și rigizi, bogatele tabernacole sînt înlocuite cu niște cadre simple, fără frontoane. Simplitate care dă sălii un aspect sever, propice reculegerii spirituale.

Aflăm, din scrisori, că se proiectase să se construiască și unele încăperi adiacente lîngă sala principală. La început, în martie 1524, a fost vorba de două « studietti », apoi, în aprilie același an, de patru, două în fundul sălii și alte două la intrare. După care, cîteva zile mai tîrziu, s-a pus problema unui transept, proiect pe care papa l-a respins. Al patrulea proiect conținea și o capelă, « capella », în fundul sălii; un desen din colecția Fenwick, aflat în momentul de față la British Museum, ar putea fi considerat ca o schiță. Structura pereților prezintă o analogie perfectă, în acest desen, cu cea din primul proiect privind sala cea mare, și cu cea din ultimul proiect al vestibulului. Astfel, stilul bogat și plastic, aflat în proiectele privind capela și sala, a fost transferat în cele din urmă la vestibul. La 12 aprilie 1525 papa respinge proiectul capelei. În primele proiecte privind « il ricetto » (un plan în arhivele Buonarroti și Frey, *Handz.*, 71—72) scările sînt plasate lîngă pereți, ceea ce putea să-i sugereze artistului ideea de a împărți pereții în patru travee, cele două din mijloc avînd lungimea scării, cele de la extremități corespunzînd una palierului de jos, cealaltă palierului de sus. Papa, care respinsese proiectul capelei în aprilie 1525, cere, în același timp, să se construiască o scară care să ocupe întreaga lărgime a vestibulului. Ceea ce i-a inspirat lui Michelangelo ideea unei scări libere, idee posterioară, așadar, planului conceput la 12 aprilie 1525. Avem de-a face cu cel dintîi exemplu de scară liberă în centrul unui spațiu închis, inovație care va face școală în arhitectura secolelor XVII și XVIII. Cîteva schițe pentru această scară liberă se află pe foile Frey, *Handz.*, 164 și 165. Însușirea unei asemenea idei îngăduia împărțirea liberă a peretelui, și nimic nu-l împiedica pe Michelangelo să transpună, în cazul acesta, motivul capelei în vestibul. Reunirea motivului scării libere, cu cel al structurii pereților din proiectul capelei apare în desenul Frey, *Handz.*, 234: pereții sînt împărțiți în trei părți, al doilea etaj este conceput ca o atică și nu ca un etaj complet, totul fiind încununat cu o boltă; analogia cu desenul capelei este izbitoare. În timpul execuției, Michelangelo a suprimat pilaștrii frontali care încadrau coloanele duble și a transformat atica într-un al doilea etaj complet. Motivul coloanelor duble încastrate, pentru care artistul s-ar fi putut inspira din diferite edificii romane (ca, de pildă, unul din mormintele aflate odinioară pe via Appia, și pe care îl cunoaștem dintr-o schiță de-a lui Giuliano da Sangallo de la Vatican), apare mai întîi în bibliotecă, apoi în capelă, după care își găsește în sfîrșit locul definitiv în « ricetto ». Formele constructive ale Renașterii și-au pierdut, în acest « ricetto », expresia lor tradițională, simbolizînd rezistența suportului față de presiunea materialului. Pereții nu se ridică în spațiu ci îl pătrund, coloanele, în loc să suporte arhitrava, întruchipează, cum am mai spus, forțele care tind să descompună materia care le întemnițează. Volutele bazei nu par a fi suporți, ci niște umflături ale pietrei apărute în urma presiunii coloanelor, iar cornișele se transformă în niște benzi metalice, cu un profil foarte ascuțit, ce fac legătura între liniile de forță și mase. În mijlocul acestui spațiu, o scară (executată, după cum am văzut, de Ammannati potrivit planului conceput de Michelangelo) care, în loc să indice o direcție ascendentă, pare, în partea centrală, să se retragă și să se reverse ca o cascadă de lavă, fiind strînsă, de ambele părți, de două scări secundare. Vizitatorul care intră pe ușița ce dă din mănăstire în vestibul încearcă o senzație dintre cele mai stranii. În încăperea aceasta, foarte înaltă și relativ mică, unde pătrunde, de sus, o lumină difuză și pe care coloanele par s-o populeze cu niște făpturi supraomenești, se simte prizonierul unei realități superioare care îl înfricoşează şi, totodată, îl exaltă. E o arhitectură ce nu a fost proporționată după măsura omului şi nici n-a fost executată pentru el. Ci are dimensiunile ei independente, și poartă în ea o viață proprie, mai puternică. Este pregătirea spirituală pentru a putea pătrunde în sala de lectură. Impresie care ar fi fost și mai frapantă dacă Michelangelo ar fi putut executa uriașele statui imaginate pentru nișele tabernacolelor. Probabil că statuile acestea trebuiau să reprezinte iluștrii oameni de litere și de știință din antichitate și din Renaștere.

Pe lîngă planul bibliotecii Laurenziana, Clement al VII-lea i-a cerut lui Michelangelo, în octombrie 1525, desenul unei anafornițe pentru San Lorenzo, în formă de baldachin de piatră, plasat deasupra altarului și susținut de patru coloane antice, al cărei plan preliminar se păstrează la Casa Buonarroti, iar o schiță de ansamblu în arhivele Buonarroti. Proiectul a fost părăsit totuși, iar către 1531—1532, Michelangelo proiectează o tribună pentru relicve plasată pe partea interioară a fațadei bisericii San Lorenzo, deasupra marelui portal de la intrare, operă care există și astăzi și pentru care cunoaștem și noi două desene pregătitoare ale artistului. La începutul anului 1529, Republica florentină, temîndu-se că papa Clement al VII-lea va încerca să pună mîna pe putere, ia hotărîrea să desăvîrșească lucrările de întărire ale orașului și se adresează în scopul acesta, așa cum am mai spus, lui Michelangelo. La Casa Buonarroti se păstrează douăzeci și trei de desene pentru fortificațiile din jurul porților orașului, care atestă că Michelangelo este un creator plin de îndrăzneală chiar și în domeniul acesta. În locul bastioanelor tradiționale de formă geometrică, Michelangelo creează forme zoomorfe ce seamănă cu niște secțiuni transversale ale unor crustacee prevăzute cu antene lungi. Forma aceasta nouă, curbă, nu îngăduia inamicului să se apropie de porțile orașului și să străpungă zidurile fortificațiilor cu tunurile. Îngăduia însă artileriei din interiorul orașului o apărare activă și eficace. Lucrările nu trebuiau executate în piatră, ci în pămînt bătut, din cauza formelor fanteziste pe care le aveau. Influența acestor desene (publicate, toate, de Tolnay, *Art Bulletin*, 1940, P.T. 227—237) a fost considerabilă: Vauban, de pildă, cel mai mare inginer de fortificații din secolul al XVII-lea, a ținut cont de ele.

După executarea acestor planuri pentru fortificațiile din jurul Florenței, în activitatea de arhitect a lui Michelangelo urmează o pauză: revine abia în 1546 la proiectele lui arhitectonice, care capătă, de acum înainte, o importanță din ce în ce mai mare. Faptul că la bătrînețe îl preocupă atît de mult lucrările de arhitectură are mai multe temeiuri. În primul rînd unul de natură practică: execuția propriu-zisă era efectuată de alți artiști, în vreme ce Michelangelo, slăbit de vîrstă, își putea rezerva doar funcția de director al acestor lucrări; pe de altă parte limbajul arhitecturii corespundea înclinației omului bătrîn pentru raționament și abstracție (D. Frey). Tendința spre o abstracțiune s-a putut observa de altfel și în ultimele fresce și sculpturi ale lui Michelangelo: era așadar consecvent cu el însuși cînd s-a întors, în cele din urmă, aproape exclusiv la arhitectură.

Printre operele arhitecturale din ultima perioadă a vieții artistului se numără edificii religioase și profane. În domeniul arhitecturii religioase, Michelangelo s-a ocupat de edificii centrale și longitudinale. În ceea ce privește arhitectura profană, registrul său se întinde de la palate (fațade și curți), porți de orașe și fortificații pînă la ansambluri urbanistice — crearea unei piețe. Această ultimă perioadă se caracterizează prin anumite trăsături stilistice: formelor plastice în ronde-bosse le preferă acum formele plate, profilurilor bogate și delicat cizelate, simple profiluri largi și plate, în locul ordinelor suprapuse apar acum sisteme gigantice. Dezvoltarea, în grupul acesta de opere, provine din concepția conflictului între spațiul gol și masa care îl mărginește, care ajunge pînă la o dematerializare a masei și o fluctuație a spațiului în jurul fragmentelor arhitectonice.

În vreme ce, în operele de maturitate, Michelangelo fusese inspirat de proiectele prietenului său mai vîrstnic Giuliano da Sangallo (proiectele pentru fațada bisericii San Lorenzo la Uffizi, vestibulul sacristiei de la Santo Spirito, care i-a inspirat cunoscutul « ricetto »), operele din ultima perioadă a vieții sale au drept punct de plecare proiectele lui Antonio da Sangallo cel Tînăr. Michelangelo primește, într-adevăr, ca moștenire, opera acestui artist, mort la 1 octombrie 1546: bazilica Sfîntul Petru, Palatul Farnese și biserica San Giovanni dei Fiorentini erau, într-adevăr, edificii pe care le începuse sau le proiectase Antonio da Sangallo cel Tînăr, și unele idei, ca de pildă grupurile de pilaștri și ordinul colosal, provin probabil din opera acestuia. Dar, în vreme ce în cazul lui Giuliano da Sangallo Michelangelo n-a avut decît să dinamizeze stilul cam rece și clasicizant al prietenului său, în cazul lui Antonio da Sangallo cel Tînăr, artistul s-a simțit obligat să elimine din stilul acestuia ceea ce era confuz și prea încărcat, pentru a reveni la o simplitate și claritate clasice. Se știe, din corespondența sa, că Michelangelo l-a criticat cu multă asprime pe Antonio da Sangallo cel Tînăr (Milanesi, p. 535).

O dată cu pontificatul lui Paul al III-lea, pentru bătrînul maestru începe o epocă de ferventă activitate. Papa era un mare admirator al lui Michelangelo și mai cu seamă al operei sale arhitectonice, și îi încredințează misiunile cele mai dificile și de mai mare răspundere care i se pot da unui arhitect: reconstruirea centrului religios al Romei (bazilica Sfîntul Petru) și al centrului său civic (Capitoliul). Opere care nu au fost terminate decît după moartea lui Michelangelo, dar în mare parte după planurile sale și vădind un stil foarte diferit de al lucrărilor pe care le executase la Florența. Ele se caracterizează prin simplificarea liniilor maselor, obținută prin adoptarea, pentru prima dată în operele lui Michelangelo, a ordinelor gigantice în travertin în loc de bicromia lineară din epoca florentină.

Istoria noii bazilici Sfîntul Petru începe sub Iuliu al II-lea, o dată cu ideea ridicării unui martirium peste mormîntul prinţului apostolilor (vezi p. 90 şi urm.). A avut probabil loc un concurs la care au participat cei mai de seamă arhitecţi, concurs cîştigat de Bramante. Planul său, pe pergament, aflat la Uffizi, e un plan ideal, deoarece este irealizabil din punct de vedere static. Consistă în gruparea a două sisteme de spaţiu, o cruce greacă avînd în centru o cupolă şi patru mici spaţii acoperite de cupole pe axele diagonale (acestea nu au abside decît în exterior, nu sînt, aşadar, complet simetrice). E un sistem de figuri geometrice unde formele negative, ca şi cele pozitive, închipuiesc arabescuri echivalente. Concepţia aceasta îşi are originea în arhitectura bizantină care era binecunoscută în timpul evului mediu în Italia şi mai cu seamă în Italia de Nord (biserica San Lorenzo din Milano, de pildă), de unde porneşte Bramante spre Roma. Bramante a conceput însă edificiul acesta ca un adevărat martirium, avînd deci în vedere posibilitatea de a se circula prin toate părţile; chiar şi cele patru mari abside sînt prevăzute cu uşi de acces. Idee pe care Bramante o menţine şi în cel de-al doilea plan, unde pereţii şi stîlpii care susţin cupola sînt întăriţi, navele reduse la o singură travee, iar părţile laterale mai simetrice.

Proiectul lui Giuliano da Sangallo (aflat la Viena) vădeşte tendinţa de a închide edificiul şi de a înscrie tot planul într-un dreptunghi pe care îl depăşesc numai absidele. La moartea lui Bramante, cei patru stîlpi ai cupolei centrale şi arcurile care îi reuneau erau deja ridicate. Conducerea lucrărilor a fost încredinţată lui Rafael, cu care a apărut şi ideea unui compromis între edificiul central şi edificiul longitudinal (în general, planul lui Rafael se confundă cu cel al lui

Antonio da Sangallo din 1516). Cu toate acestea, nu este vorba de o reîntoarcere la vechea bazilică longitudinală, ci dezvoltarea unui plan longitudinal pornind de la ideea centrală a lui Bramante: partea dinspre apus a acestui plan corespunde aproape în întregime cu al doilea plan al lui Bramante. Restul navei longitudinale nu e decît o repetiție ritmică a motivelor părții dinspre apus. E mai curînd o succesiune de edificii centrale ale unui adevărat edificiu longitudinal.

Rafael era ajutat, printre alții, de Fra Giocondo și de Giuliano da Sangallo, ale căror planuri vădesc și ele transformarea planului central al lui Bramante într-un edificiu longitudinal. Concomitent cu Rafael, Baldassare Peruzzi din Siena execută cîteva planuri centrale, unde se vede trecerea de la silueta amplă a planului lui Bramante la o siluetă mai concentrată care îl anunță pe Michelangelo.

După moartea lui Rafael, conducerea lucrărilor i se încredințează lui Antonio da Sangallo cel Tînăr (din 1520 pînă în 1546). Proiectul său ne este cunoscut datorită modelului în lemn aflat la Museo Petriano și celor patru gravuri ale lui Labaco. Antonio da Sangallo revine la crucea greacă, suprimă ușile de acces din abside și închide silueta; face un compromis cu planurile longitudinale plasînd la răsărit un vestibul deschis și alungind, în partea aceasta, nava. În ceea ce privește exteriorul, se inspiră din ordinele Coliseului și ale teatrului lui Marcellus. În interior aplică sistemul colosal.

După moartea lui Antonio da Sangallo cel Tînăr (1546), conducerea lucrărilor îi revine lui Michelangelo. Fortifică cei patru stîlpi ai cupolei centrale și începe lucrările în absidele de la nord și de la sud. Mai tîrziu, într-o scrisoare adresată lui Ammannati (Milanesi, p. 535), laudă proiectul lui Bramante, dar îl critică pe al predecesorului său imediat: *Non si può negare che Bramante non fussi valente nella architettura, quanto ogni altro che sia stato dagli antichi in qua. Lui pose la prima pianta di Santo Pietro non piena di* *confusione, ma chiara e schietta, luminosa e isolata attorno, in modo che non nuoceva a cosa nessuna del palazzo, e fu tenuta cosa bella come ancora è manifesto; in modo che chiunque s'è discostato da decto ordine di Bramante come à fatto il Sangallo, s'è discostato dalla verità; e se cosi è chi à occhi non appasionati, nel suo modello lo può vedere. Lui con quel circolo che e' fa di fuori, la prima cosa toglie tucti i lumi alla pianta di Bramante; e non solo questo, ma per se non à ancora lume nessuno. . .*[1]

Considerații din care rezultă că, după părerea lui Michelangelo, planul lui Bramante era mai bun din pricina clarității, a luminozității și a izolării sale; planul lui Sangallo, cu galeria de trecere între cor și abside, este lipsit de valoare deoarece e întunecos și necesită distrugerea unei serii de clădiri din Vatican. Problema poziției noii bazilici Sfîntul Petru consta, pentru Michelangelo, în păstrarea integrității complexului de edificii existente în Vatican, dar în același timp și în asigurarea izolării bisericii celei noi. Michelangelo s-a ocupat de problema aceasta într-o schiță aflată în *Codex Vaticanus* 3211, schiță a cărei valoare rezidă și în faptul că prezintă porticul pe care artistul voia să-l adauge în partea de est, ca un fel de fațadă. Potrivit acestui plan, nu trebuia să fie sacrificat nici unul din vechile edificii ale Vaticanului; ci completate doar cu tot respectul cuvenit. Amintirea vechii bazilici sacrificate trebuia să dăinuie datorită adaosului unui atrium. Schița dă și unele indicații pentru refacerea primei machete concepute de Michelangelo pentru Sfîntul Petru. Aflăm, de la Vasari, că după moartea lui Sangallo (așadar între 29 septembrie 1546 și începerea modelului în lemn, 27 noiembrie 1546), artistul a executat un model pentru a arăta erorile comise de predecesorul său și pentru a demonstra că edificiul s-ar putea construi cu o cheltuială mult mai mică. Modelul a fost executat în cincisprezece zile și n-a costat decît 25 de scuzi: de unde trebuie să deducem că nu era decît o machetă pregătitoare în pămînt ars a întregului ansamblu al edificiului. După Vasari, în modelul acesta Michelangelo a « ridotto », a simplificat, forma bisericii lui Sangallo în forma « che si vede oggi condotta » [1]. Remarcă din care se poate trage concluzia că primul model trebuia să fie, dacă nu identic, cel puțin foarte asemănător execuției. Asemănările acestea pot fi deduse în mod indirect din critica pe care i-a adus-o Michelangelo lui Sangallo: în modelul său, Michelangelo trebuia să suprime galeria din cauza căreia biserica proiectată de Sangallo era întunecoasă. În locul acelor « troppi ordini di colonne » [2] ale lui Sangallo, trebuia să întrebuințeze un ordin colosal, iar în locul turnurilor prevăzute cu « risalti a guglie e tritumi di membri » [3], trebuia să ridice, la intrare, un simplu portic de inspirație antică. Desenul lui Michelangelo din *Codex Vaticanus* prezintă această primă concepție a fațadei: este vorba de un portic simplu, ca al Panteonului. În colecția Dyson Perrins de la Londra, există un desen atribuit lui Etienne Dupérac, care pare să fie o copie după acest prim model în pămînt ars. Medaliile papilor Grigore al XIII-lea și Sixt al V-lea ne prezintă și ele un portic cu șase coloane în stilul Panteonului. Pînă acum s-a socotit că medaliile sînt niște mărturii fidele numai în ceea ce privește cupola, în vreme ce fațadele ar fi inexacte, lucru ce s-ar putea explica prin repeziciunea cu care au fost executate. Dar e cu totul lipsit de temei să acceptăm doar parte din datele furnizate de aceste medalii, iar altele să le respingem. Cele două medalii depun mai curînd mărturie în favoarea fidelității fațadei reproduse în desenul din colecția Dyson Perrins.

---

[1] Nu se poate nega faptul că Bramante n-a avut merite în arhitectură, la fel ca orice alt artist care a existat din antichitate pînă în zilele noastre. El a făcut primul plan pentru Sfîntul Petru, în care nu exista greșeală, ci era clar și curat, luminos și izolat din toate părțile, în așa fel că nu vătăma nici un lucru din cuprinsul palatului, şi a fost socotit o lucrare frumoasă aşa cum se vede şi astăzi; astfel că, oricine s-a îndepărtat de ordinea aceasta a lui Bramante, aşa cum a făcut Sangallo, s-a îndepărtat de adevăr; şi că lucrurile stau aşa, o poate vedea în modelul său oricine are ochii lipsiți de patimă. El (Sangallo) cu galeria aceea circulară făcută în afară, răpeşte, în primul rînd, toată lumina din planul lui Bramante; şi nu numai de asta, dar pentru că nu are lumină deloc... (it.).

---

[1] Care se vede astăzi desăvîrșită (it.).
[2] Prea mult ordine de coloane (it.)
[3] Vîrfuri ascuțite și aglomerări de elemente arhitectonice (it.).

Principiile care au stat la baza creării primului model pot fi rezumate, pe scurt, după cum urmează: forma fundamentală a edificiului, pătratul, este accentuată prin cele patru cupole mici și prin forma aticii, formă care, în acest prim proiect, este încă diferențiată de atica ce se află deasupra absidelor. Celelalte părți ale edificiului, porticul și absidele, sînt subordonate pătratului. Porticul se deosebește de cel al Panteonului, care l-a inspirat, prin faptul că intervalul dintre coloanele din mijloc este mai mare decît intervalele dintre celelalte coloane. Michelangelo a accentuat prin aceasta axul de la intrare. Porticul are baza alcătuită din cîteva trepte, iar deasupra un fronton puternic. Absidele sînt diferențiate de pătrat, cum am spus, prin atica lor, cu arcuri rotunjite în locul formelor masive ale părții situată deasupra masei centrale a edificiului.

Cupola centrală este o sinteză între cupola cu nervuri în relief a lui Sangallo și cupola rotundă a lui Bramante. Lanterna cupolei încă nu are coloane duble, ci o formă mai simplă ce amintește de lanterna Capelei Medici. Exuberanta bogăție de forme este suprimată în favoarea unui edificiu sobru, a cărui formă fundamentală, pătratul, iese numaidecît în evidență. Corpurile secundare nu mai ascund anumite părți ale corpului central (ca turnurile din planul lui Sangallo), ci îl accentuează.

Pornind de la modelul lucrat în pămînt ars, Michelangelo execută un al doilea model, mai mare, în lemn, al întregului edificiu. În legătură cu geneza acestuia, avem unele date extrase din cîteva *ricordi*[1] din 27 noiembrie 1546 pînă la 2 septembrie 1547. Condivi (p. 198) îl menționează ca fiind *lodato ed approbato dal Pontefice*[2]. Cele trei gravuri ale lui Dupérac au fost considerate de mai mulți savanți ca fiind executate după o machetă, ipoteză susținută cu ajutorul unor argumente hotărîtoare formulate de Alker. Acesta este, probabil, modelul al doilea lucrat între 1546—1547, deoarece gravurile redau ansamblul bazilicii, iar după anii 1546—1547 Michelangelo n-a mai executat nici un model al ansamblului. Cu toate acestea, după opinia altor savanți (Körte, Wittkower, Coolidge), stampele lui Dupérac ar avea la bază mai multe surse de inspirație: partea inferioară ar fi lucrată după modelul din 1546—1547, cupola după cel din 1558—1561, iar fațada după desenele pentru Fabbrica di San Pietro.

Modelul al doilea este o revizie a modelului prim, nu repetarea lui exactă. Este modelul întregului edificiu: partea inferioară a bisericii a fost executată într-adevăr după el (numai în ceea ce privește forma ferestrelor aticii se poate observa o mică diferență între proiect și executarea lui). Începînd din momentul acesta, interesul lui Michelangelo se va concentra asupra formei cupolei. În modelul al doilea, toată partea inferioară a edificiului este concepută ca o unică masă puternică. Michelangelo unește absidele și pătratul central prin niște largi fîșii diagonale de zid. Prin reluarea ritmului alternant al structurii inferioare, și prin însăși uniformitatea lui, atica nu mai dă impresia unei părți separate, suprapusă peste masa edificiului propriu-zis, ci apare ca o bordură a masei omogene,încinsă parcă de uriașa cornișă. Fațada pare că e integrată în unitatea edificiului. Coloanele sînt mai aproape de zid și îndeplinesc doar funcția de a accentua traveele, ele nu mai alcătuiesc un corp separat, plasat dinaintea masei. Baza, în trepte, ocupă toată lățimea părţii de la intrare, devenind astfel, în locul unei baze a colonadei, o parte integrantă a construcţiei însăşi, în vreme ce frontonul, redus la lăţimea celor patru coloane de la mijloc, nu mai e decît un accent discret al intrării principale. Lanterna cupolei prezintă acum motivul coloanelor duble, apărînd astfel ca o repetiţie redusă a tamburului, un fel de « tempietto ». Este, într-adevăr, un mic templu, căci în interior are un planşeu care îl separă de cupolă. În exterior este înconjurat de un fel de balcon unde se ajunge, de pe tambur, pe scările nervurilor. Cupola este aşadar ca un munte sferic, pe vîrful căruia se află un mic templu. În felul acesta ansamblul edificiului capătă un nou conţinut artistic. Acesta constă în trei grade diferenţiate. Jos, cu întreaga ei greutate, se află masa edificiului, trasă din interior de forţele centrifuge care se lovesc totuşi în exterior de sistemul colosal al pilaştrilor care se sprijină de benzile de legătură. Sus ţîşneşte, prin craterul tamburului, prevăzut cu o serie de contraforţi solizi şi relativ scunzi, cupola cu nervurile ei elastice ce se strîng în jurul tamburului rămînînd într-o poziţie suspendată. Iar sus de tot, în lanternă, reapare forma tamburului, mai mică şi mai aeriană, un fel de « templu celest ». Astfel, jos lupta forţelor cu materia, la mijloc (tamburul) echilibrul dintre forţe şi materie, iar sus forţa eliberată de conflictele cu materia. În locul principiului Renaşterii al grupării unor corpuri geometrice, întîlnim aici principiul purificării progresive a unui organism viu. Ansamblul bazilicii Sfîntul Petru este o imagine a universului: cupola era, din timpurile cele mai străvechi, considerată ca un simbol al sferei cereşti, şi este evident că Michelangelo a urmărit să exprime tocmai ideea aceasta prin cupola sa rotundă şi suspendată, în vreme ce partea inferioară a edificiului este concepută ca un simbol al lumii terestre (J. Bony).

---

[1] Memorii, însemnări (it.).

[2] Elogiat și aprobat de papă (it.).

Cu o lună înainte de a fi terminat modelul al doilea (2 septembrie 1547), Michelangelo îi cere, într-o scrisoare din 30 iulie 1547 (Milanesi,

p. 211), nepotului său Lionardo, măsurile cupolei Domului din Florența; *Vorrei che tu avessi l'altezza della cupola di Santa Maria del Fiore, da dove comincia la lanterna insino in terra, e poi l'altezza di tutta la lanterna*[1]. Îl interesează deci în mod special raportul dintre lanternă și înălțimea ansamblului cupolei. Deoarece în modelul al doilea (dacă stampele lui Dupérac îl reproduc cu adevărat) nu se vede încă o influență a proporțiilor Domului din Florența, trebuie să tragem concluzia că a fost executat după proiectul fixat înainte de începerea acestui model (27 noiembrie 1546). Interesul lui Michelangelo pentru cupola bisericii Santa Maria del Fiore ar determina deci o a treia fază în dezvoltarea ideii sale. Studiul cupolei florentine nu se limita numai la măsuri, ci se extindea și asupra formei, ceea ce a avut drept urmare schimbarea formei cupolei și a lanternei din modelul al doilea. Lucru confirmat prin cele două schițe ale lanternei, aflate pe o foaie de la Casa Buonarroti. În locul lanternei rotunde cu șaisprezece perechi de coloane, vedem apărînd aici forma octogonală a catedralei din Florența, iar în locul unui acoperiș conic, unul scund cu mai multe fețe și cu o săgeată la mijloc. Numai proporțiile largi și scunde amintesc versiunea anterioară.

Din răstimpul următorilor zece ani nu avem nici o cunoștință despre preocupările lui Michelangelo în legătură cu această cupolă. La 3 iulie 1557, ne informează un *ricordo*, fusese terminată o machetă în pămînt ars privind numai cupola: modelul al treilea. Vasari (ed. Frey, p. 224) o descrie după cum urmează: *Diede principio e ne condusse a poco a poco un picolo modello di terra per potervi poi con l'esemplo di quello e con le piante e profili, che haveva disegnati farne fare un maggiore di legno*[2].

---

[1] Aș vrea să afli înălțimea cupolei bisericii Santa Maria del Fiore, de unde începe lanterna și pînă la pămînt, iar apoi înălțimea întregii lanterne (it.).

[2] Începu și desăvîrși încetul cu încetul un mic model din pămînt pentru ca apoi, cu ajutorul acestuia și al planurilor și profilurilor pe care le desenase, să poată face unul mai mare din lemn (it.).

O schiță reprezentînd cupola și lanterna, aflată la Oxford (Frey, *Handz.*, 168), pare să fie în legătură cu modelul al treilea. În schița aceasta, silueta lanternei este identică aproape cu cea din desenul de la Casa Buonarroti: se recunosc cu certitudine atica lanternei și acoperișul scund cu mai multe fețe și săgeata. Timp de zece ani Michelangelo a reținut deci forma florentină a lanternei și după toate probabilitățile modelul al treilea, pentru care desenul aflat la Oxford este o schiță pregătitoare, se termina cu o lanternă avînd asemenea formă. Singura schimbare care se poate observa între desenul de la Casa Buonarroti și cel de la Oxford este că proporțiile largi și scunde au fost înlocuite prin niște proporții avîntate.

Un ultim model al cupolei, în lemn (modelul al patrulea), a fost executat între 1558 și 1561. Toată lumea este astăzi de acord că acest ultim model este identic, în ceea ce privește tamburul și calota interioară, cu cel care se găsește la Vatican (Körte, Wittkower). Calota exterioară a cupolei a fost modificată probabil fie de Giacomo della Porta, fie de Vanvitelli. Pentru a-i reconstitui forma, avem drept sursă descrierea lui Vasari (p. 288 și urm.), *i ricordi* publicate de K. Frey, două desene anonime aparținînd unui elev de-al lui Michelangelo aflate la Casa Buonarroti și șapte desene de Antonio Dosio de la Uffizi. Surse care nu corespund întru totul unele cu altele, dar divergențele sînt de mică însemnătate. După Vasari, calota interioară, în formă de de hemisferă, trebuia să aibă o grosime de 4 palme[1] și 1/2; grosimea calotei exterioare trebuia să scadă de la 4 palme și 1/2 în partea de jos la 3 palme și 1/2 în partea de sus. Distanța dintre cele două calote creștea, după Vasari, de la 4 palme și 1/2 la piciorul cupolei pînă la 8 palme în creștet. Pentru a construi profilurile celor două calote, Michelangelo a luat trei centri care alcătuiau un triunghi, $^{A}{}_{C}{}^{B}$, punctul C fiind centrul pentru cele două profiluri ale calotei interioare, punctul B pentru linia exterioară a calotei exterioare, punctul A pentru linia interioară a calotei exterioare. După descrierea lui Vasari și desenele lui Dosio, este clar că versiunea cupolei din 1558—1561 era o întoarcere la cupola din modelul de la 1546—1547 (Dupérac). Dar amintirea cupolei bisericii Santa Maria del Fiore din Florența e și ea vizibilă: cupola din modelul al patrulea nu este absolut la fel cu cea a lui Dupérac, deoarece la acesta calota interioară ca și calota exterioară sînt niște adevărate hemisfere. Centrul calotei exterioare este puțin mai sus decît centrul calotei interioare, dar ideea înălțării calotei exterioare nu apare decît în ultimul model. Lanterna prezintă și ea unele mici modificări față de cea a lui Dupérac: între pilaștri și coloane se află acum o galerie care lipsea în modelul al doilea; între volute, deasupra coloanelor, sînt cîteva mici nișe în locul cochiliilor. Era și o balustradă, probabil deasupra volutelor, potrivit unor *ricordi*. Soclul înalt al coloanelor este suprimat, iar colonada se sprijină acum direct pe calotă. Cea mai mare parte a acestor elemente se pot vedea în schițele de pe o foaie aflată la Haarlem. Toate motivele acestea i-au fost inspirate lui Michelangelo de lanterna lui Brunelleschi. Astfel că ultimul model al cupolei este un fel de sinteză între versiunea din 1546—1547 și studiile cupolei bisericii Santa Maria del Fiore.

---

[1] Veche măsură romană de lungime de aproximativ 0,073 m. Cea italiană variază între 0,247 și 0,298 m.

În rezumat, Michelangelo a executat patru modele pentru bazilica Sfîntul Petru:

1 — un model, în pămînt ars, al ansamblului edificiului, executat între 29 septembrie și 27 noiembrie 1546;

2 — un model în lemn, mai mare, al ansamblului edificiului, executat între 27 noiembrie 1546 și 2 septembrie 1547;

3 — un model în pămînt al cupolei, ars la 3 iulie 1557;

4 — un mare model în lemn al cupolei, executat între 19 noiembrie 1558 și 14 noiembrie 1561. Perioada studiilor consacrate cupolei Domului din Florența se situează înaintea începerii modelului al treilea și influența acestora e vizibilă în modelul al treilea, și într-o mai mică măsură în modelul al patrulea.

În contrastul dintre masa materială a edificiului și cupola care se degajă din interior și care, prin craterul tamburului, tinde spre libertate, constă poate noua caracteristică a ultimei concepții a lui Michelangelo.

Conflictul acesta michelangiolesc a fost, în liniile lui esențiale, păstrat, în timpul execuției, de către Giacomo della Porta, care nu a suprimat decroșarea între tambur și atica cupolei. Unele deosebiri între lucrarea executată de Della Porta și ultimul model corespundeau totuși intențiilor lui Michelangelo: creșterea înălțimii calotei exterioare, volutele din fața soclurilor coloanelor lanternei, candelabrele de pe aceste coloane se găsesc în schițele lui Michelangelo de la Haarlem și faptul că Della Porta le-a introdus în cursul execuției lucrării n-a schimbat în mod esențial conținutul spiritual al cupolei proiectate de Michelangelo.

Că formele acestea corespundeau inițiativelor lui Michelangelo poate fi dedus și din faptul că celelalte cupole ridicate de Giacomo della Porta, cea de la Santa Maria ai Monti și cea de la biserica del Gesù, sînt niște octogoane lipsite de dinamism, avînd o formă teșită. Ideea de a supraînălța cupola nu făcea așadar parte din principiile artistice ale cupolei lui Della Porta și nici din cele ale generației sale care prefera cupolele cu forme teșite. Barocul e însă cel care s-a reîntors la cupola supraînălțată și avîntată. Cu toate acestea, în cupolele barocului calota este unită cu tamburul, care are proporții relativ înalte și înguste, ansamblul apărînd ca o pînză umflată din interior. Aici, conflictul, atît de caracteristic pentru Michelangelo, între tamburul scund și viguros și tensiunea centrifugă a calotei, este suprimat.

Dezvoltarea ideii arhitecturale a bazilicii Sfîntul Petru, așa cum am încercat s-o prezentăm în lucrarea de față, este ipotetică, ea se bazează pe o interpretare a izvoarelor scrise (Vasari) și a desenelor (cinci desene originale și mai multe copii executate de Dosio și de un pictor anonim). Această reconstituire a fost, de altfel, combătută în mai multe puncte. Dar, chiar dacă se respinge succesiunea fazelor, rămîne faptul că Michelangelo a oscilat între ideea unei calote hemisferice (gravura lui Dupérac) și cea a unei cupole avîntate (desenele de la Haarlem, Lille și Oxford, din 1557), și că a oscilat mult timp, de asemenea, în ceea ce privește forma lanternei (desenele de la Haarlem, Casa Buonarroti și Oxford). Dar diferențele dintre versiunile acestea nu puteau fi foarte importante deoarece desenul cotat al planului tamburului (Frey, *Handz.*, 208) conține deja, după cum a remarcat Wittkower, măsurile definitive.

La moartea lui Michelangelo, absida sudică a transeptului (la capella del Re di Francia) era terminată, pereții celei de la nord erau ridicați pînă la bolți, iar o mare parte din tambur era gata; numai absida de la apus era abia începută. Părțile executate vădesc așadar că întreaga structură a părții inferioare a edificiului și a tamburului corespund planurilor lui Michelangelo. Numai calota cupolei și lanterna au fost lucrate în întregime după moartea artistului, din 1588 și pînă în 1590, sub conducerea lui Giacomo della Porta. Autenticitatea acestei părți este într-adevăr cea mai discutată, dar am văzut că, deși, în ceea ce privește detaliile decorative și profilurile, Giacomo della Porta a transformat planurile lui Michelangelo, în privința ansamblului s-a conformat ideilor maestrului. Ideea cupolei supraînălțate nu aparține lui Della Porta, ci, așa cum se poate vedea din desenele originale, lui Michelangelo. Problema asupra căreia se discută cel mai mult este aceea în legătură cu planul cupolei supraînălțate și anume dacă acesta este versiunea inițială sau versiunea finală a lui Michelangelo.

În sprijinul ultimei ipoteze vorbește faptul că în ultimele opere plastice ale lui Michelangelo se poate observa o tendință către verticalism, iar pe de altă parte nu pare plauzibil ca Giacomo della Porta, obligat de pontifii sub care a lucrat să se conformeze modelului imaginat de Michelangelo, să fi realizat ceva din ideile anterioare ale maestrului. De altfel De Stefani a demonstrat de curînd că și curbura cupolei executată de Giacomo della Porta este identică celei proiectate de Michelangelo, cu singura diferență că prima este supraînălțată cu cinci metri în partea ei inferioară. În planul său, Michelangelo l-a simplificat pe cel alcătuit de predecesori. Dacă se plasează cineva în interior, chiar în mijlocul bisericii, sub cupolă, poate, chiar și astăzi, să-și dea seama de intențiile artistului. Forțele centrifuge se propagă mai întîi din centru prin cele patru « tunnels » dar, ajungînd la limita lor extremă, forțele acestea se reîntorc în formele lor pozitive, concentrîndu-se în cei patru stîlpi de pe colț. De acolo încep să urce și să se propage prin pandantivele și nervurile cupolei pînă la lanternă (Michelangelo proiectase — după cum a remarcat Körte — o lanternă interioară mai mică decît lanterna exterioară, așa cum se vede în gravura lui Dupérac). E un organism grandios, animat de ritmuri alternative de dilatație și de contracție, întocmai ca și respirația unei ființe vii. Edificiul central, pînă atunci imobil, se transformă astfel într-un spațiu dinamic. Originile acestei concepții au fost găsite probabil de către Michelangelo în desenele sale executate pentru fortificațiile Florenței, în anul 1529.

Un proiect definitiv pentru fațada bazilicii Sfîntul Petru n-a existat niciodată. Știm însă, datorită unei schițe din *Codex Vaticanus* 3211, folio 92, și unui desen atribuit lui Dupérac de la British Museum, că la început Michelangelo se gîndise la un portic în genul celui al Panteonului, cu șase coloane susținînd un fronton triunghiular. Complexul lui Michelangelo implica probabil o simbologie a universului: cupola era, potrivit tradiției, simbolul sferei cerești și aceasta este ideea pe care Michelangelo a urmărit s-o traducă în mod plastic prin forma sa suspendată deasupra tamburului, ca și prin proiectele decorației interioare. Partea inferioară a edificiului este concepută ca un simbol al pămîntului cu cele patru abside care corespund celor patru puncte cardinale. În 1551, consiliul canonicilor catedralei din Padova i-a cerut lui Michelangelo un desen și un model pentru corul acestei biserici (a se vedea documentele păstrate în arhivele catedralei din Padova). Proiectul a fost realizat după aceea cu ajutorul lui Andrea della Valle. Lucrarea a fost începută în luna mai a anului 1552 și către 1570 biserica era aproape gata. Ordinul colosal al pilaștrilor corintieni din cor reia stilul folosit la bazilica Sfîntul Petru și la palatele de pe Capitoliu, dar execuția a fost efectuată cu mai puțină grijă. Ansamblul e grandios, dar planul bisericii cu două transepte se conformează gustului Italiei septentrionale.

Ideea înălțării bisericii *San Giovanni dei Fiorentini* datează încă de pe vremea lui Iuliu al II-lea și a lui Bramante, adică din vara anului 1508 (Nava). Leon al X-lea a dat apoi impulsul hotărîtor, instituind un concurs (către 1518) la care au luat parte Rafael, Peruzzi, Iacopo Sansovino și Antonio da Sangallo cel Tînăr (Vasari). Cu excepția planurilor lui Rafael, desenele tuturor celorlalți maeștri executate pentru biserica San Giovanni se află și astăzi la Uffizi. Se pare că acest concurs a fost cîștigat de Iacopo Sansovino ale cărui desene — atribuite de către Nava — de la Uffizi, prezintă niște edificii centrate cu patru abside, înscrise într-un pătrat, dintre care unul e inspirat de biserica San Lorenzo de la Milano. S-a luat, pe atunci, hotărîrea ca biserica să fie așezată lîngă Tibru, ceea ce necesita turnarea unor fundații foarte costisitoare. După Sansovino, lucrările au trecut sub conducerea lui Antonio da Sangallo cel Tînăr, care a executat o serie întreagă de planuri, centrate, la început, apoi longitudinale. Un edificiu de formă redusă a fost ridicat pe timpul lui Clement al VII-lea, după un plan longitudinal, fără cor. După jaful Romei, ia sfîrșit prima perioadă a activității. Abia sub Iuliu al III-lea, în 1550, se reia ideea acestei biserici. Potrivit sugestiei lui Bindo Altoviti și a lui Michelangelo, papa voia să ridice în San Giovanni dei Fiorentini monumentele funerare a doi membri ai familiei sale — Del Monte. Papa trebuia să se îngrijească de construirea corului, iar negustorii florentini de a celor șase capele. Era un edificiu longitudinal. Proiectul lui Michelangelo, conservat poate la Uffizi, prezintă o largă navă longitudinală boltită, bineînțeles, în leagăn, mărginită pe ambele părți de capele, un transept cu mormintele celor doi Del Monte și un cor rotunjit. Michelangelo se inspiră, aici, de la biserica Sant' Andrea din Mantova, opera lui L. B. Alberti. Este tipul bisericii del Gesù și pare că, într-adevăr, patru ani mai tîrziu, Michelangelo îi oferă planul acesta Sfîntului Ignațiu de Loyola. Vignola, în planul său din 1568 pentru biserica del Gesù, s-a inspirat din ideea aceasta a lui Michelangelo (A. E. Popp).

Pe la mijlocul anului 1559, consulii și consilierii Florenței se gîndeau să reia lucrările. Ducele Cosimo I primește, la dorința lui Michelangelo, să ia totul sub protecția sa. I se cere lui Michelangelo un desen și un model. Acesta acceptă și, renunțînd la extinderea edificiului în suprafață, respinge cu totul clădirea provizorie a lui Sangallo. După informațiile date de Vasari, Michelangelo ar fi executat cinci desene; trei desene și mai multe schițe se află și astăzi la Casa Buonarroti. Și din toate reiese că Michelangelo a conceput planurile unei biserici pentru botez, cu cristelnițele în centru. Într-adevăr, biserica este închinată Sfîntului Ioan Botezătorul. Tiberio Calcagni a fost însărcinat cu executarea modelului în pămînt ars și apoi în lemn; imaginea acestuia se mai păstrează încă într-o gravură de Le Mercier (1607) și într-una de Régnard (1684), mai puțin exactă. Din pricina lipsei mijloacelor necesare, nici proiectul acesta n-a mai fost executat. Abia în 1588, Giacomo della Porta ridică biserica longitudinală care există și astăzi.

Michelangelo pleca, în aceste planuri, de la unele combinații geometrice, ce-i fuseseră în mod evident inspirate de planurile centrate ale lui Peruzzi și Antonio da Sangallo cel Tînăr. Unul din primele proiecte (Frey, *Handz.*, 296) prezintă un pătrat cu un cerc în interior, care depășește puțin laturile pătratului. În interior se află o galerie cu coloane între cor și absidă, inspirată de biserica Santo Stefano Rotondo. În direcția celor două axe principale se găsesc niște pereți scunzi ce se întind de la uși pînă la coloanele galeriei.

O altă schiță, de la Casa Buonarroti, prezintă un octogon înscris într-un pătrat ale cărui laturi se termină toate prin abside în direcția axelor principale. Schița este repetarea destul de fidelă a unei idei de-a lui Peruzzi, pe care Antonio da Sangallo a și imitat-o (la Uffizi). Mai complicat, dar pornind tot de la unele combinații geometrice, este desenul (Frey, *Handz.*, 295). Este un octogon cu laturile inegale, străbătut, în axele diagonale, de o cruce a Sfîntului Andrei terminată prin abside. Tensiunea în diagonală are, aici, aceeași importanță ca și tensiunea în axele principale. Dificultatea boltirii în cupolă dintr-un asemenea plan este evidentă. Într-o altă schiță, care se află pe aceeași foaie de la Casa Buonarroti, ca și schița menționată aici în al doilea rînd, vedem că Michelangelo a renunțat la combinațiile geometrice pentru o concepție plastico-dinamică. Forma circulară reamintește desenul (Frey, *Handz.*, 296), dar, pe de altă parte, axele diagonale sînt accentuate de capelele rotunde care primesc forțele centrifuge. Axele principale rămîn fără accente. De aici nu mai era de făcut decît un pas pentru a ajunge la ultimul proiect (Frey, *Handz.*, 294). Forma de cerc se păstrează, pe de altă parte, însă conflictul între forțele expansive ale spațiilor goale și masa zidurilor este sporit: forțele pătrund nu numai în axele diagonale, dar și în cele principale. Acest ultim plan este dezvoltarea planului bazilicii Sfîntul Petru. Forma fundamentală a bisericii apare și aici ca și cum ar fi rezultatul conflictului între forțele expansive care dilată limitele spațiului și masa contractată a zidurilor care rezistă. Dar, în vreme ce la Sfîntul Petru forțele expansive pătrund numai în cele patru brațe ale crucii grecești iar cele patru spații adiacente din spatele contraforților nu joacă nici un rol în experiența artistică, deoarece sînt ascunse, la San Giovanni dei Fiorentini, unde Michelangelo a suprimat cei patru contraforți, forțele pornesc din centru în cele opt spații și se întorc de asemenea într-o manieră mai impresionantă. Dacă, prin intermediul gîndirii, cineva se plasează în centru, sub cupolă, forțele par să se urce prin nervuri de-a lungul zidurilor și a cupolei pînă la lanternă. Pentru a ne face o idee de efectul acesta trebuie să consultăm gravura lui Le Mercier din 1607 reprezentînd macheta în lemn a bisericii, mai exactă decît stampa lui Valérien Régnard din 1684.

Potrivit lui Vasari, Michelangelo ar fi spus, în legătură cu biserica aceasta, că *nè Romani, nè Greci mai ne' tempi loro feciono una cosa tale*[1]; remarca se referă probabil la concepția dinamică a ansamblului, care dă cupolei sale nervate o unitate pe care « cupola monolită » cu casete a Panteonului nu o avea.

Trebuie, în sfîrșit, să notăm diferența dintre felul de a trata exteriorul și interiorul modelului. Exteriorul este de o simplitate voită, în contrast cu interiorul bogat articulat. Cupola exterioară nu corespunde întru totul cupolei interioare: în exterior este mai scundă, cornișa fiind plasată mai sus decît în interior, calota nu are nervuri, corp masiv care apasă cu toată greutatea peste partea inferioară a edificiului. În interior, aceeași cupolă este, cum am spus, o sinteză a forțelor ascendente. Michelangelo tratează așadar exteriorul și interiorul independent unul de altul, deoarece vrea să dea o autonomie completă, din punct de vedere artistic, celor două aspecte ale edificiului. Aceasta se explică probabil prin faptul că, în ceea ce privește arhitectura, Michelangelo are o concepție sculpturală.

---

[1] Nici romanii, nici grecii n-au făcut vreodată, în vremea lor, o asemenea lucrare (it.).

În 1561 Pius al IV-lea dă călugărilor certosani termele lui Diocleţian pentru a-și dura acolo o biserică și o mănăstire: *Santa Maria degli Angeli*. Potrivit lui Vasari, Michelangelo și-ar fi executat planul pentru acest proiect în competiție cu *molti altri eccellenti architetti*[1]. La Uffizi există și astăzi desenele lui Baldassare Peruzzi (Uffizi, nr. 161) și Giuliano da Sangallo (Uffizi, nr. 131), proiecte de transformare a termelor lui Diocleţian în biserică. Și unul și altul au articulat spaţiul printr-o cornișă orizontală în două zone suprapuse și au încercat să diminueze efectul sălii gigantice prin introducerea unor ordine relativ mici. Mai mult încă, și unul și altul au separat cele patru spații adiacente sălii celei mari prin cîteva coloane mici. Pare că Michelangelo a ieșit învingător din această competiție, deoarece el este cel care a fost însărcinat, în cele din urmă, să execute lucrarea. Lucrul n-a fost terminat decît după moartea sa, în jurul anului 1568. În 1749, Vanvitelli a transformat complet decorația interioară. Nici nu ține seama, de altfel, de planul lui Michelangelo, ci se întoarce, în multe privințe, la proiectele, anterioare, ale lui Peruzzi și Sangallo.
Unele izvoare contemporane (manuscrisul lui Catalani, *Codex Vaticanus Latinus* 8735, al cărui conținut a fost publicat de Pasquinelli, Roma, vol. III, 1925, p. 349 și urm.) nu îngăduie nici o îndoială că orientarea bisericii către est era aceeași ca și astăzi încă de pe timpul lui Michelangelo și că, în consecință, afirmațiile lui Bottari și ale lui Titi, cum că orientarea actuală a bisericii s-ar datora reconstrucției lui Vanvitelli, sînt eronate: tepidarium-ul (astăzi transept) ar fi

---

[1] Mulţi alţi excelenţi arhitecţi (it.).

fost, potrivit planului conceput de Michelangelo, nava principală, în vreme ce nava actuală ar fi fost la origine transeptul.

Bottari și Titi au presupus că în vremea lui Michelangelo intrarea principală se afla în partea de sud a tepidarium-ului (Ferrovie) și altarul principal în partea de nord, pe cînd în realitate biserica lui Michelangelo avea trei intrări cu trei vestibuluri, două se găseau pe părțile înguste, nord și sud, ale tepidarium-ului și una în partea de vest, cu un vestibul rotund care este intrarea existentă și astăzi. Cele patru spații adiacente tepidarium-ului erau încă deschise la acea epocă și nu erau separate de sala cea mare decît prin niște pereți scunzi cu cîteva uși. Prezbiteriul și corul se aflau în același loc ca și astăzi. Pentru ca cineva să-și poată face o idee despre biserica lui Michelangelo înaintea remanierilor aduse de Vanvitelli, trebuie să-i atragem atenția asupra unei gravuri făcută cu prilejul punerii liniei meridianului, sub Clement al XI-lea (1703), adică cu patruzeci și șase de ani înaintea remanierii bisericii de către Vanvitelli. Gravura corespunde descrierii lui Catalani, completînd-o chiar. Și unde putem recunoaște cîteva mici transformări posterioare lui Michelangelo: ușa de acces în capela Catalani și micul epitaf din dreapta la margine, ambele la începutul prezbiteriului.

Alte schimbări, care nu sînt vizibile în gravură, sînt menționate în diferite izvoare, ca de pildă ridicarea altarului Sfîntului Bruno în 1700 pe zidul dinspre nord al tepidarium-ului.

Singurul ornament al pereților dați cu var din acest enorm spațiu antic sînt cele opt coloane colosale. Spațiile laterale, provizoriu separate de spațiul cel mare prin niște pereți scunzi, aveau destinația de a fi transformate mai tîrziu în capele (Bottari). Prin traveea centrală de la est se văd prezbiteriul și absida care au fost executate după planurile lui Michelangelo (Catalani). Este un coridor lung, cu bolta în leagăn, unde se ajunge urcînd trei trepte; cele două capete îi sînt încadrate în niște arcuri semicirculare, așezate deasupra unor pilaștri cu caneluri. Titi îl descrie ca un *pezzo di larghissimo corridore e lungo che finisce in un mezzo circolo*[1]. Există o disproporție evidentă între acest cor strîmt și lung și spațiul maiestos și vast al tepidarium-ului. Din punct de vedere artistic, numai acesta din urmă era important pentru Michelangelo. Forma și dimensiunile prezbiteriului se explică probabil prin anumite rațiuni practice: prin forma sa lungă Michelangelo a reușit să lege biserica direct cu mănăstirea, căci cele două uși mici din fundul corului, vizibile în gravură, dau direct în mănăstire. Pe de altă parte spațiul acesta mai simplu și mai restrîns era mai propice meditației călugărilor certosani decît spațiul imens care nu servea probabil decît pentru ocaziile solemne. Vasari a văzut foarte bine partea aceasta practică atunci cînd spunea că planul lui Michelangelo a fost executat *con tante belle considerazioni per commodità de' frati certosini*[2]. În sala cea mare a tepidarium-ului, Michelangelo încerca să păstreze caracterul antic menținînd coloanele colosale și refăcînd vechile bolți. Bolțile par umflate ca niște pînze în spațiu, reținute doar de catargele coloanelor. Astfel că nu par a fi niște forme statice, ci că sînt create de dilatarea aceea care se avîntă în sus și de acțiunea coloanelor care trag totul în jos. Prin concepția aceasta plină de dinamism, care lasă să se vadă forțele creatoare ale formelor arhitecturale, edificiul respectiv se înrudește cu operele anterioare ale lui Michelangelo. Cu toate acestea raportul între spațiu și ziduri este nou: la Sfîntul Petru și la San Giovanni dei Fiorentini s-a putut vedea că la fiecare presiune a forței spațiului gol corespundea o contrapresiune la fel de puternică din partea masei. La Santa Maria degli Angeli efectul masei este eliminat: limitele spațiului sînt dematerializate și pînzele umflate ale bolții ce evocă

---

[1] Un fragment dintr-un coridor lung și foarte lat ce se termină într-un semicerc (it.).

[2] Cu mare și deosebită grijă pentru confortul fraților certosani (it.).

« corturile cerești » (Isaia, 40,22) nu efectuează nici un fel de contrapresiune. Explicația constă poate în faptul că Michelangelo a fost legat aici, în ceea ce privește concepția lucrării, de faptul că trebuia să modifice numai un spațiu existent, e însă posibil să fie vorba și de un nou principiu de compoziție. În favoarea acestei ultime ipoteze vorbește compoziția ultimului spațiu interior din opera lui Michelangelo: capela Sforza de la Santa Maria Maggiore.

Capela a fost ridicată de cardinalul Ascanio Guido Sforza. Desenul a fost conceput de Michelangelo, dar execuția propriu-zisă era în mîinile elevului său Tiberio Calcagni. Nu cunoaștem data exactă a acestei comenzi; Calcagni i-a fost prezentat lui Michelangelo în 1556, ceea ce ar fi un *terminus post quem*. După moartea lui Calcagni, în 1565, capela a fost terminată de un alt artist, care se presupune a fi fost Giacomo della Porta.

Planul este de o originalitate surprinzătoare: spațiul principal este acoperit de o boltă cu pînze, susținută de patru fascicule diagonale compuse din pilaștri și din coloane compozite, alcătuind, ca să spunem așa, niște contraforți interiori. Pe ambele laturi se află cîteva abside în formă de segmente mai largi decît distanța dintre contraforți și care ascund extremitățile acestora. În fața intrării se află un cor dreptunghiular cu o boltă în leagăn. Efectul se bazează pe contrastul dintre contraforți și desfășurarea zidurilor curbe. Izolarea contraforților dispuși în diagonală face ca dimensiunile zidurilor și chiar forma spațiului să-i scape privitorului, spațiul pare ireal și limitele lui incontrolabile. Așa după cum bine a spus Bottari într-o scrisoare din 1748: *Non vi sembra di vedere una cosa vera, ma un' idea astratta o figurata col pensiero o veduta in sogno di un edificio, il più singolare e magnifico che sorpassi le forze del pensiero umano*[1]. Este substanța fluidă a spațiului gol ce se umflă la mijloc și pătrunde din spațiul central în abside, pentru a se întoarce din nou către centru, care aici este tema majoră a compoziției. În locul unui organism dinamic, avem o mișcare a eterului ai cărui contraforți și ziduri, pînze de « corturi cerești », par doar niște rezonanțe. Dematerializarea aceasta și suprimarea conflictelor, întîlnite și mai înainte, la Santa Maria degli Angeli, sînt caracteristice și ultimelor sculpturi și desene ale lui Michelangelo. La început capela avea o fațadă în travertin, distrusă în 1748, care dădea în interiorul navei laterale a bisericii. Pînă în secolul al XVIII-lea scriitorii se arătau plini de admirație pentru frumusețea acestei fațade. Ea mai poate fi reconstituită pe baza unui desen aflat la Biblioteca națională din Paris; este o structură severă și clasică, alcătuită din trei cîmpuri împărțite de pilaștri și de fascicule de pilaștri, și încoronate de un fronton triunghiular.

---

[1] Nu vi se pare că vedeți un lucru adevărat, ci o idee abstractă sau imaginată cu gîndirea sau văzută în somn a unui edificiu, cel mai straniu și mai măreț, care depășește forțele gîndirii umane (it.).

După vizita lui Carol Quintul la Roma, în 1536, Senatul proiectase înfrumusețarea Capitoliului, dar lipseau mijloacele financiare pentru lucrări de mare anvergură. S-a luat mai întîi hotărîrea, în 1538, ca statuia ecvestră a lui Marc Aureliu din piața Laterano să fie mutată în Capitoliu, idee care, la epoca aceea, nu intra în vederile lui Michelangelo. Cu toate acestea statuia a fost ridicată aici în mod provizoriu, pe un soclu dreptunghiular care amintea de vechea bază din fața Lateranului: abia mai tîrziu, în 1561, înainte de a se trece la executarea noului plan oval al pieții, a fost distrusă baza aceasta și, după ce lucrările noului plan au fost terminate, în 1565, s-a ridicat o nouă bază ovală; este executată, fără îndoială, după un proiect de-al lui Michelangelo, care trebuie să fi fost gata către 1548 (1538, după Künzle, în tot cazul înainte de 1548) deoarece la această dată gravura lui Béatrizet reprezintă statuia lui Marc Aureliu cu o bază ovală. Monumentele ecvestre din secolul al XV-lea (Gattamelata, Colleoni) aveau bazele foarte ridicate, imitînd camerele funerare. Soclul desenat de Michelangelo e scund, pentru a spori efectul statuii propriu-zise. Acest soclu oval contrastează cu placa dreptunghiulară pe care e pusă statuia lui Marc Aureliu. De unde impresia că statuia e mai ușoară. Datorită acestei baze de mici proporții, Michelangelo a reușit să accentueze centrul pieții fără a-i strica unitatea și să mărească efectul monumentului ecvestru.

Din 1546 și pînă în jurul lui 1550 s-a ridicat scara cea nouă cu două rampe de la palatul Senatorilor, după ce a fost distrusă vechea scară și loggia din dreapta. În 1561 s-au făcut balustradele. Între 1561 și 1564 a fost executat ovalul convex cu trei trepte care îl înconjoară.

Lucrările de remaniere ale palatului Senatorilor au fost începute (mai întîi în interior) în 1564; în același an cu ridicarea palatului Conservatorilor care a fost terminat în 1576. Conducerea lucrărilor a fost încredințată, la început, lui Guidetto Guidetti, iar apoi, începînd din 1564, lui Giacomo della Porta (care, potrivit documentelor, lucra pentru Capitoliu încă din 1563, adică din timpul vieții lui Michelangelo). Lucrările de la palatul Conservatorilor au fost conduse de el încă de la început. Fereastra cea mare din mijloc, care nu a fost proiectată de Michelangelo, atribuindu-i-se lui Jacopo del Duca, este tot opera lui și datează din 1576 (a se vedea documentele din arhivele Capitoliului). Palatul din față a fost ridicat abia la sfîrșitul secolului al XVI-lea, începutul secolului al XVII-lea.

În 1567 a fost publicat pentru prima dată planul Capitoliului după desenele lui Michelangelo, și, un an mai tîrziu, prima vedere de ansamblu a pieții de către Dupérac. Planul și vederea de ansamblu coincid. În 1569, Dupérac publică a doua gravură cu vederea de ansamblu a pieții, care nu este identică, în ceea ce privește detaliile, cu cea din 1568, și care nu pare nici exactă. În gravura din 1568 compoziția este mai unitară. Între cele trei palate există un raport mai strîns grație uniformității ferestrelor care au, toate, cîte un fronton în segmente.

Piața de pe colina Capitoliului nu avea, în momentul în care Michelangelo ia conducerea lucrărilor, unitate artistică și nici o legătură arhitecturală cu orașul de jos. În cuprinsul acesteia se găseau două edificii, palatul Senatorilor și al Conservatorilor, cu fațade diferite, iar în partea stîngă un simplu zid în spatele căruia se putea zări biserica Aracœli. Ideea lui Michelangelo era să transforme acest conglomerat într-un ansamblu de trei edificii absolut simetrice, mărginind o piață omogenă și cu un plan central. Mai mult decît atît, Michelangelo a legat piața, pe axa sa principală, printr-o largă « cordonata » cu orașul de la poalele Colinei. Arhitectura Renașterii toscane tindea încă din secolul al XV-lea către piețe simetrice (Pienza: proiectele lui Leonardo). Michelangelo a reluat ideea, cu mai multă rigoare: la el simetria nu este aproximativă, ci completă. În plus, el a conceput piața ca un spațiu închis din toate părțile, unde se recunosc aceleași principii care îl călăuzeau și în planurile sale arhitecturale de interior.

Călătorul care venea de pe străduțele înguste ale orașului și urca încet maiestuoasa « cordonata » găsea sus, în locul haosului, o lume în care domnea necesitatea, contrast urmărit de către artist. Compoziția lui Michelangelo este bazată pe opoziția dintre ovalul din mijlocul pieții și spațiul trapezoidal alcătuit din cele trei edificii și din balustradă. În loc de a subordona planul pieții spațiului compus de edificii, artistul a dat pieții o formă diferită, în așa fel încît cele două spații se află unul în altul. În vreme ce ovalul, decorat cu un ornament în formă de stea, simbolizează forțele centrifuge, asupra edificiilor acționează o forță centripetă și magică. Nu este o compoziție în perspectivă (într-adevăr, cele două palate laterale sînt divergente), ci un organism animat de forțe.

Ideea pe care o exprimă această compoziție nu este pur arhitecturală: Michelangelo a voit să întruchipeze în ea însăși esența Capitoliului, care înseamnă « caput mundi ». Ovalul convex din mijlocul pieței pare o parte din globul terestru, iar palatele care îl depășesc înalță deasupra lui o sferă superioară, o a doua lume: locuită de statuile divinităților antice.

În timpul antichității, a întregului ev mediu și a Renașterii, de piața Capitoliului era legată o noțiune universală. Nu era doar o piață din Roma, ci locul de unde orașul, și cu el lumea întreagă, fusese odinioară cîrmuit. De la *Mirabilia Urbis Romae*, către 1142, de la *Graphia aureae Urbis Romae*, către 1155, pînă la umaniștii Renașterii ca Rucellai și Poggio, ideea aceasta rămăsese vie.

Mai mult, în interpretarea aceasta simbolică, Michelangelo a ținut seama de principiile estetice ale vremii sale, care cereau: caracterul unei opere de artă să corespundă « calității » locului unde se află. Este teoria acelei *convenienza dell'opera alle qualità dei luoghi*, susținută, printre alții, de Armenini și Annibale Caro.

În fațadele palatelor laterale, concepția michelangiolescă a arhitecturii ca întruchipare a unor conflicte de forțe este vădită deoarece artistul a suprimat zidurile aproape în întregime și a compus fațadele în cea mai mare parte din elemente semnificînd forțe: coloane, pilaștri, arhitrave, cornișe. Verticalele și orizontalele se lovesc fără nici un fel de tranziție. Mai tîrziu, Palladio, care s-a inspirat din motivele coloanelor de la palatul Conservatorilor, a transformat contrastul acesta sever, inserînd deasupra coloanelor arcuri în plin cintru.

Jos, un portic cu coloane sprijină greutatea unui etaj cu ferestre în tabernacole, dar un sistem colosal de pilaștri și de benzi pare să fi coborît asupra celor două etaje unindu-le cu toată puterea. Oprește astfel mișcarea și dă ansamblului un caracter de permanență. Faptul că aici pilaștrii colosali nu sînt concepuți ca niște suporți, ci ca niște legături care încing masa, este indicat cu toată claritatea de benzile largi de care aceștia se sprijină. Sub apăsarea acestui jug colosal, micile coloane inferioare par împinse către colțuri, capitelurile lor ionice se răsucesc dureros, ca și cum s-ar crispa, iar locurile ferestrelor în tabernacole sînt fixate pentru totdeauna. Ansamblul capătă aspectul imobilității, al eternității. Istoria începuturilor construcției palatului Farnese nu e clarificată încă. În 1495, cardinalul Alessandro Farnese obține un teren pe Campo dei Fiori, iar către 1517 (Lotz) Antonio da Sangallo cel Tînăr începe să ridice un palat. Lucrările înaintează însă foarte greu. Cînd Alessandro Farnese devine papa Paul al III-lea în 1534, începuseră lucrările, parțial numai, la primul etaj și la curte. Sangallo ia atunci hotărîrea să refacă totul după un proiect mai mare. Gnoli (*Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, École française de Rome, 1937, p. 200 și urm.) a publicat un nou document, potrivit căruia lucrările ar fi început în prima parte a anului 1541; palatul cel nou era destinat lui Pier Luigi Farnese, duce de Castro, fiul pontifului. O scrisoare din 1547 a lui Prospero Mocchi indică și punctul la care ajunseseră în momentul acela lucrările: fațada era ridicată pînă la cornișă. Atunci Paul al III-lea cere celor mai buni arhitecți din Roma să-i furnizeze cîteva proiecte pentru cornișă: Pierino del Vaga, Sebastiano del Piombo, Michelangelo și Vasari luau parte la competiție (Vasari). Învinge Michelangelo, ceea ce rănește adînc amorul propriu al lui Sangallo. Atunci trebuie să fi pus acesta să fie alcătuită scrisoarea unde critică deosebit de aspru cornișa lui Michelangelo, pe care-l numește « barbar », deoarece contrazice toate legile arhitecturii antice și ale canoanelor vitruviene (scrisoare ce a fost atribuită pe nedrept lui Michelangelo, în care critică, după cum se părea, cornișa lui Sangallo, pînă cînd S. Meller a demonstrat că scrisoarea a fost scrisă în « secta sangallesca » și îndreptată împotriva lui Michelangelo). La 3 octombrie 1546, Sangallo moare și Michelangelo este numit arhitect al palatului. Termină în 1547 cornișa, al cărei model în lemn, de mărime naturală, a fost ridicat mai înainte la unul din colțurile edificiului. După Vasari, Michelangelo ar fi și autorul ferestrei celei mari de deasupra ușii principale, și a stemei care o încununează. Ar fi ridicat și al doilea etaj al curții, ar fi extins sala cea mare (Salone) și executat vestibulul care se găsește în fața acesteia. În sfîrșit, Michelangelo a proiectat un pod în axa palatului pentru a o lega de grădina de pe celălalt mal, cunoscutele « Orti Farnesiani ». A voit să creeze astfel o imensă vedere de perspectivă a acelui Campo dei Fiori, în mijlocul căruia se înălța palatul, pînă în Trastevere. Proiectul acesta din urmă nu a fost executat niciodată. Cornișa, influențată de modelele antice și florentine din Quattrocento, se deosebește totuși de acestea în mod fundamental. Nu este pusă pe masa edificiului, ca un element izolat, ci concepută ca o dilatare dinamică a masei, provocată de brîul frizei. Contrastul acesta de forțe între friza ce strînge masa și dilatarea treptată a substanței de deasupra este simbolizat cît se poate de limpede prin sporirea progresivă a volumului elementelor care o alcătuiesc: dinți, ove, volute și « sima ». În același timp, « sima » și placa constituie limita acestui proces de mișcare. Ansamblul cornișei dă impresia de opresiune. Gravura lui Béatrizet din 1549 prezintă o versiune anterioară. Aici elementele sînt concepute conform tradiției, ca niște serii orizontale de forme izolate. Nu sînt etape ale unei mișcări unice. Potrivit informațiilor date de Vasari, Michelangelo *fece il finestrone di marmo con colonne bellissime di mischio, che è sopra la porta principale, del palazzo, con un'arme grande, bellissima e varia di marmo di papa Paolo Terzo*[1]. În timpul execuției însă, planul lui Michelangelo n-a fost respectat în întregime. Numai în gravură găsim reproducerea exactă a gîndirii artistului. Fereastra era, de ambele părți, încadrată de fascicule de cîte trei coloane care simbolizează dilatarea masei, în vreme ce perechile de coloane în ronde-bosse din deschizătura ferestrei și cele trei proeminențe ale cornișei accentuează adîncimea. O mică balustradă de o formă quattrocentescă și o stemă îndreptată în sus contribuie la realizarea aceluiași efect. Prin forma pe care i-a dat-o ferestrei, Michelangelo a frînt ritmul în suprafață a ferestrelor lui Sangallo. În execuție, fereastra a fost flancată, de o parte și de alta, de cîte un fascicul de pilaștri cu cîte o coloană, iar cornișa nu are decît o proeminență. În felul acesta, tendința către adîncime este suprimată (balustradele balconului datează din secolul al XIX-lea). Într-un desen aflat la München, aparținînd probabil lui Giuliano da Sangallo și reprezentînd palatul Farnese, se vede o fereastră mare deasupra ușii încadrată de fascicule de pilaștri-coloane și deasupra cornișei cu un singur șir de proeminențe potrivit formei execuției. Trebuie deci să presupunem că formele acestea arhitecturale fuseseră executate încă de pe vremea lui Sangallo și că s-a renunțat la ideea de a le înlocui cu formele din noul plan al lui Michelangelo. Astfel că Michelangelo se mulțumea cu unele elemente arhitectonice străine pe care încerca să le adapteze propriei sale concepții. A suprimat cu toate acestea arcul în plin cintru al lui Sangallo pentru a pune în loc o arhitravă orizontală. Micile coloane de marmură în ronde-bosse, din deschizătura ferestrei, cu toate că se văd și în desenul lui Sangallo, par totuși executate în vremea lui Michelangelo (a se vedea execuția, mai îngrijită, a capitelurilor).

---

[1] A făcut fereastra cea mare din marmură cu niște coloane foarte frumoase din marmură pestriță, care este deasupra ușii principale a palatului, precum și un mare blazon din marmură, deosebit de frumos, aparținînd papei Paul al III-lea (it.).

Gravura care reprezintă curtea palatului arată că, potrivit proiectului conceput de Michelangelo, trei din arcadele primului etaj se deschideau spre curte și cinci către Tibru, și că toate cinci erau deschise, jos, către grădină, imaginînd o loggia cu vederea către Tibru.

În vreme ce la palatele romanice anterioare (palatul Cancelariei, de pildă), al treilea etaj al curţilor era conceput într-o manieră mai aeriană decît etajele inferioare, concepţie la care s-a şi revenit de altfel după Michelangelo (cf. Bernini, faţada palatului Barberini), Michelangelo a imaginat etajul superior al curţii ca un fel de povară, sau de atică, deasupra părţii mai uşoare. Presiunea aceasta ar fi devenit şi mai impresionantă prin deschiderea unei părţi a arcadelor de dedesubt. În axele ordinelor inferioare, Michelangelo a plasat grupuri de trei pilaştri, şi între aceştia ferestre cu puternice frontoane rotunjite ce par să plutească peste curioasele cadre ale ferestrelor. Vasari afirmă că Michelangelo ar fi refăcut, în 1550, mica scară a lui Bramante, din faţa Exedrei, în partea de nord a curţii palatului Belvedere, punînd în locul scării în semicerc a predecesorului său o scară dreaptă cu două rampe: *In Belvedere... si rifece la scala, che vi è hora in cambio della mezza tonda, fatta già da Bramante, che era posta nella maggior nicchia in mezzo Belvedere. Michelangelo vi disegnò e fe' fare quella quadra coi balaustri di peperigno, che vi è hora molto bella*[1]. Cu toate acestea pare de necrezut că transformările efectuate de Michelangelo să se reducă la elementul acesta relativ lipsit de însemnătate, şi e mai plauzibil să presupunem că ele înglobau, dacă nu compoziţia ansamblului de terase, unificarea celorlalte scări. Ipoteză ce ni se pare confirmată de un desen aflat în colecţia Dyson Perrins (atribuit lui Dupérac), care prezintă o vedere asupra părţii de nord a curţii. Înrudirea stilistică dintre marea scară centrală şi scara palatului Senatorilor, motivele sferelor, pe care le cunoaştem de la Porta Pia, dar mai cu seamă unitatea indisolubilă dintre scara inferioară şi scara superioară, pe care însuşi Vasari i-a atribuit-o lui Michelangelo, ni se pare că pledează în favoarea atribuirii acestuia din urmă. Dispoziția generală a celor două terase cu cele trei scări exista și în proiectul lui Peruzzi (Windsor), însă fiecare scară era tratată ca un element separat. Michelangelo e cel care a avut ideea unificării celor trei scări ce alcătuiesc un tot independent de celelalte elemente arhitecturale ale curții. Prin această concepție vastă privind terasele și scările palatului Belvedere, Michelangelo devine creatorul arhitecturii grădinilor în terase ce s-a bucurat, mai tîrziu, de un mare succes în Italia, Franța și Germania, de la sfîrșitul secolului al XVI-lea pînă în secolul al XVIII-lea.

---

[1] În Belvedere... s-a refăcut scara, ce se află acum în locul aceleia în semicerc, făcută de Bramante, fiind pusă în nişa cea mai mare drept în mijlocul palatului Belvedere. Michelangelo a desenat-o şi a pus să se facă una pătrată cu balustrade din tuf, şi care acum este foarte frumoasă (it.).

După cum reiese din Vasari, papa Pius al IV-lea i-a cerut lui Michelangelo să transforme porțile Romei, iar Michelangelo ar fi executat nenumărate desene, dar numai Porta Pia a fost refăcută după proiectele sale. Michelangelo a început să se ocupe de problema aceasta în 1561 și, după Vasari, a făcut trei proiecte dintre care papa l-a ales pe cel a cărui execuție era mai puțin costisitoare. Lucrările au fost dirijate de P.L. Gaeta, sculptarea stemelor i-a revenit lui Jacopo del Duca. Arhitectura porții a rămas neterminată, în vechile stampe din secolul al XVIII-lea se vede, într-adevăr, că suprastructura n-a fost lucrată decît pînă la jumătate. Abia în anul 1853, Pius al IX-lea a pus să se completeze suprastructura conform unui proiect neobaroc, inspirat din Porta del Popolo, care nu are nici un fel de legătură cu ideea lui Michelangelo. Nenumărate schițe de-ale acestuia se mai păstrează și astăzi la Haarlem și la Casa Buonarroti. Pe lîngă acestea, o medalie bătută de papa Pius al IV-lea (Bonanni, I, p. 270) reproduce un proiect care diferă de execuție, probabil unul din cele trei pe care artistul i le-a prezentat papei. Poarta se termină, aici, printr-un segment frînt (un desen aflat la Casa Buonarroti, Thode nr. 70, prezintă același proiect). O altă schiță de la Casa Buonarroti, Thode nr. 152, are drept coronament un triunghi frînt. Este probabil o schiță pentru al doilea proiect prezentat papei de către artist. Execuția finală vădește o sinteză dintre aceste două tipuri; segment frînt sub un triunghi. Dacă privim poarta ca o închidere obținută cu ajutorul unor montanți în stil rustic, toată partea superioară apare ca o unitate, un fel de coronament ce mușcă cu dinții capitelurile pilaștrilor; dar dacă privim formele arhitecturale independent de montanți, dacă urmăm mișcările elementelor, atunci forțele ascendente ale pilaștrilor pătrund prin arhitravă pînă la segment unde se frîng și se încolăcesc în volute. Faptul că formele își măresc treptat volumul către vîrf are drept rezultat impresia că această fărîmițare a forței pare să fie o necesitate inerentă a înseși formelor, și că frontonul triunghiular nu este cauza opririi mișcării, ci numai exteriorizarea limitelor interioare ale acestor forțe. Poarta orașului devine, în loc de o trecere care se deschide, un fel de simbol al distrugerii ineluctabile a forței vitale: un *memento mori* care se înalță, uriaș, în fața trecătorului.

Forma autentică a suprastructurii ne este cunoscută numai printr-o gravură din 1568. Zidul din cărămidă roșie-galbenă apare ca un fond discret care, prin ferestrele relativ mici, sporește iluzia mărimii porții. Prin crenelurile sale, arhitectura aceasta se leagă de ideea zidurilor fortificate și a porților de oraș din evul mediu. Suprastructura, cu frontonul său triunghiular, nu e decît o rezonanță discretă a arhitecturii porții.

Datorită caracterului închis și neîmblînzit, accentuat și de masca aplicată pe arhitravă, poarta aceasta te face să te gîndești la *Infernul* lui Dante: *Per me si va nella città dolente*[1].

Operele arhitectonice ale lui Michelangelo au fost judecate de către contemporani în mod opus: pe de o parte, erau foarte criticate de clasicii vitruvieni: formele imaginate de el erau socotite drept bastarde ale sistemelor antice, iar concepția sa drept barbară. *Qui si vede... dispensato*

---

[1] Prin mine se intră în orașul durerii (it.).

ogni cosa a caso, e secondo el capriccio[1], după cum sună judecata formulată într-o scrisoare de-a lui Giovanni Battista da Sangallo il Gobbo (Milanesi, p. 500) care reproducea criticile aduse de către Antonio da Sangallo cel Tînăr cornișei de la palatul Farnese, așa cum a demonstrat S. Meller. În grupul manieriștilor însă, toată lumea era plină de admirație. Potrivit părerilor lui Vasari, unul din cele mai mari merite ale lui Michelangelo este acela de a fi deschis noi perspective arhitecturii, spre deosebire de artiștii antichității, de Vitruviu și de contemporanii săi. *Gli artefici, gli (scil. Michelangiolo) hanno infinito e perpetuo obbligo, avendo egli rotti i lacci e le catene delle cose che per via d'una strada comune eglino di continuo operavano.*[2] În altă parte, Vasari spune că *nella novità di si belle cornici, capitelli etc. fece assai diverso da quello che di misura, ordine e regola facevano gli uomini, secondo il commune uso, e secondo Vitruvio e le antichità*[3] (ed. Milanesi, VII, p. 193). Este evident că Vasari și-a dat seama că era vorba de o ruptură cu tradiția și de începutul unui nou stil arhitectonic.

Ruptură care nu înseamnă totuși o totală lipsă de raporturi cu înaintașii săi. Antichitatea romană, pe care contemporanii lui Michelangelo o luau drept model, ca și evul mediu gotic, care supraviețuia uneori în mod inconștient în arta acestora, au fost în mod magistral integrate de către Michelangelo în noul său stil personal. Antichitatea nu mai însemna pentru el, ca pentru Bramante, Giulio Romano, Peruzzi și artiștii din familia Sangallo, un sistem de canoane, ci dominarea unor mase gigantice. Modelele lui Michelangelo nu sînt nici Coliseul și nici teatrul lui Marcellus, ci Termele, bazilica lui Maxențiu și Panteonul. Aspectul antic din bazilica Sfîntul Petru, San Giovanni dei Fiorentini, Santa Maria degli Angeli și Capitoliu nu este atît ordinul exterior — Michelangelo utilizează formele individuale într-un sens contrar antichității — ci substanța corpului plastic al edificiului și dimensiunile sale colosale. Pentru el goticul nu este un simplu ferment pentru a îmbogăți prin forme bizare sobrietatea clasică, ca în turnurile lui Bramante și ale lui Sangallo, ci pentru a anima printr-un dinamism interior elementele arhitectonice antichizante. Michelangelo aplică ordinul pilaștrilor antici la exteriorul edificiilor sale nu ca un simbol de suporți și de greutate, ci ca niște benzi ce leagă masele (Sfîntul Petru, San Giovanni dei Fiorentini, Capitoliu). Absidele bazilicii Sfîntul Petru amintesc, în consecință, de cele ale edificiilor medievale, în care supraviețuiește tradiția maselor antichității, cu toate că aceste mase sînt deja legate printr-un sistem de benzi tipic medieval (ca, de pildă, absidele din Parma și din Verona), sau cele ale edificiilor Renașterii care mai sînt totuși consolidate după sistemul gotic (catedrala din Como). Diferența constă în aceea că la Michelangelo nici masa edificiului, nici sistemul de consolidare nu sînt un reziduu tradițional, ci două elemente utilizate într-o manieră conștientă și suverană. Datorită acestui lucru edificiile lui Michelangelo capătă un caracter de echilibru și de necesitate care lipsea edificiilor anterioare. În cele mai importante creații de interioare, elementul medieval joacă într-o măsură egală un rol esențial. Interiorul bisericii San Giovanni dei Fiorentini nu este în fond decît Panteonul văzut printr-un edificiu ca baptisteriul din Parma. Nervurile verticale, pe care antichitatea nu le-a cunoscut, derivă aici din arhitectura evului mediu. Concepția fundamentală a interiorului bisericii Santa Maria degli Angeli, determinată de bolți și nu de ziduri, pare de asemenea o moștenire din evul mediu. De la biserica Sant, Ambrogio din Milano și pînă la catedrala din Verona, întîlnim deseori în arhitectura evului mediu, mai cu seamă în nordul Italiei, maniera aceasta de a construi un interior; același principiu stă însă și la baza altor edificii pe care Michelangelo le-a cunoscut în mod sigur, cum e Catedrala din Florența, Santa Maria Novella și Or San Michele. Chiar și cornișa palatului Farnese, care, în formele sale individuale, e strict antică, se înrudește, în ansamblul ei, cu cornișele evului mediu; căci ea nu mai este un acoperămînt orizontal ci un coronament vertical al masei edificiului, amintind prin aceasta de crenelurile palatelor medievale din Florența (Bargello, Palazzo Vecchio). E drept însă că această cornișă nu este, ca în ultimul caz, aplicată pe partea exterioară a masei edificiului, ci pare a fi o emanație a masei propriu-zise. Nimic nu e mai semnificativ în ceea ce privește importanța pe care o capătă arta evului mediu în ultimul stil arhitectonic al lui Michelangelo ca Porta Pia care, în loc să se lege de tipul arcului de triumf antic, reia ideea porților de oraș crenelate din Evul mediu. În antichitate Michelangelo a descoperit substanța corpului edificiului, în evul mediu funcția dinamică a elementelor arhitecturale. Numai că în masa rigidă a edificiilor antice Michelangelo insufla forțe vii, iar funcționalismului dematerializat al evului mediu i-a dat rolul de-a îmbrățișa masa și de-a o lega.

---

[1] Aici se vede... repartizat fiecare lucru la întîmplare, și după toane (it.).

[2] Artiștii au pentru el [Michelangelo] o veșnică și nesfîrșită recunoștință, fiindcă el a rupt lațurile și lanțurile unor lucrări pe care continuau să le facă deoarece nu se puteau îndepărta de o cale atît de bătătorită de toți (it.).

[3] Noile și atît de frumoasele cornișe, capiteluri etc. s-au dovedit a fi ca măsură, ca ordin și ca regulă, foarte deosebite de ceea ce făceau oamenii, potrivit obiceiului, potrivit lui Vitruvius și canoanelor antichității (it.).

Această funcție nouă a masei și a forțelor l-a ajutat să poată concepe edificiul ca un corp organic, animat de forțele vitale care stăpînesc universul. Și deoarece omul nu e altceva decît imaginea macrocosmosului, într-una din scrisorile sale Michelangelo putea să se exprime în felul următor: È *cosa certa che le membra dell' architettura dipendono dalle membra dell' uomo* [1]

---

[1] E lucru sigur că elementele arhitecturii depind de membrele trupului omenesc (it.).

(Milanesi, p. 554). Concepția aceasta a edificiului ca reflectare a armoniei universului își are obîrșia în antichitate și se găsește în Vitruviu (cartea a III-a, ed. Krohn, p. 59). Teoreticienii Renașterii timpurii, Filarete și Alberti, vorbesc numai de o corespondență în ceea ce privește proporțiile *(commensus responsum)* între elementele arhitectonice ale templelor și trupul omenesc. Michelangelo, dimpotrivă, vorbește de o dependență (*dipendenza*) între corpul omenesc și părțile arhitecturii. Idee anticipată deja în *Divina Proporzione* a lui Fra Luca Pacioli (ed. Winterberg, p. 138) care vorbește de o « derivazione » a părților arhitecturii din corpul omenesc.

Arhitectura Renașterii italiene, de la Brunelleschi pînă la Bramante, concepe edificiul ca un adăpost pentru om. Dimensiunile acestor edificii sînt, pentru prima dată din antichitatea greacă, în armonie cu dimensiunile omului. Acești arhitecți întrebuințează elementele arhitecturii pentru a crea efectul, de altminteri iluzoriu, unei articulații raționale și clare, mulțumită căreia privitorul are impresia că ar putea reconstrui el însuși edificiul. Condițiile statice reale sînt cu toate acestea complet diferite de interpretarea aceasta artistică și rațională. Pe de altă parte arhitectura barocă își are punctul de plecare în spațiul real umplut de atmosferă și concepe edificiul ca un element al peisajului. Dizolvă substanța masei, răsucește formele pentru ca să fie pătrunse de aer și învăluite de lumină și de umbră, deschide chiar și interioarele printr-un joc iluzionist, ca și cum acestea ar alcătui o unitate indisolubilă cu spațiul infinit. Pentru baroc arhitectura este un element al spațiului atmosferic. Asimilată de univers, a încetat să mai fie o sferă autonomă. Edificiile lui Michelangelo nu mai sînt nici adăposturi pentru om, nici elemente decorative ale spațiului infinit al universului, ci niște entități autonome, niște imagini-simbol ale unei lumi esențiale, animate de forțele macrocosmosului. Arhitecții Renașterii italiene, ca Alberti, au încercat deja să imprime edificiilor create de ei « suava armonie » a macrocosmosului, grație raporturilor dintre proporții. Dar efectul obținut e acela al unei armonii compuse pentru delectarea omului, aspectul cosmic nu e cîtuși de puțin sensibil. Michelangelo a renunțat la raporturile proporționale ale Renașterii, pentru a face simțit cu și mai multă forță în arhitectura sa aspectul cosmic căruia îi este subordonat omul.

Între cele două perioade, orientate spre lumea empirică, Renașterea și Barocul, arhitectura lui Michelangelo marchează o reînnoire a tendinței evului mediu de a crea, prin edificiile sale, un univers metafizic, dar într-un moment în care credința într-o lume de dincolo, în sensul ei medieval, pălise. De aceea, în locul împărăției cerești — catedralele — edificiile lui Michelangelo întruchipează adevărata realitate a universului: ἡ οὐσία (viața).

Volumul de față încearcă să ofere un rezumat al cercetărilor făcute asupra lui Michelangelo și se bazează mai cu seamă pe lucrările anterioare ale autorului, publicate într-o primă ediție în 1951 *la Pierre Tisné. Textul original a rămas, în ansamblu, neschimbat, cu toate acestea autorul a procedat la aducerea lui la zi (*1969*).*

NOTĂ BIOGRAFICĂ

Dintre biografiile contemporane, cea mai sigură este aceea a lui Ascanio Condivi, elevul și prietenul lui Michelangelo, publicată în 1553. Portretul cel mai viu și mai bogat a fost trasat de Vasari, publicat în prima ediție a operei sale (1550), ca și în a doua (1568), adăugată și completată prin informațiile oferite de biografia publicată de Condivi cît și de alte izvoare. Un scurt rezumat de date biografice se află în discursul funebru al lui Benedetto Varchi (1564). Publicarea documentelor de arhivă, și mai cu seamă a corespondenței lui Michelangelo și a contractelor operelor sale, a permis, începînd din ultimul sfert al veacului al XIX-lea, retușarea portretelor schițate de biografii contemporani.

Michelangelo (Michelangiolo di Lodovico di Leonardo di Buonarroto Simoni) s-a născut la 6 martie 1475 la Caprese, Valle della Singerna, denumit astăzi Caprese Michelangiolo. Tatăl său, Lodovico di Lionardo Simoni, era, pe vremea aceea, podestà de Caprese și de Chiusi (mai tîrziu, pentru cîtva timp, « Ragioniere della Dogana »)[1]. Pe mama lui Michelangelo o chema Francesca di Neri di Miniato del Sera. Și-a pierdut mama la șase ani, și singurătatea aceasta prematură a determinat probabil anumite trăsături sumbre din caracterul său. Din cei cinci copii cîți au rezultat din căsătoria aceasta, Michelangelo era al doilea. Familia Buonarroti Simoni era de veche obîrșie florentină și făcea parte (cu o singură excepție) din partidul ghelf. Primul strămoș cunoscut, Bernardo, a trăit la Florența către 1138. Michelangelo era mîndru de asemenea ascendență și repeta adesea: *Noi siamo cittadini discesi di nobilissima stirpe*[1] (Milanesi, p. 197). Familia locuia încă din secolul al XIII-lea în cartierul Santa Croce, pentru care Michelangelo însuși avea o anumită predilecție. Cînd venea la Florența, stătea de preferință acolo, cartier în care de altfel a cumpărat, mai tîrziu, și cîteva case. Cea mai mare parte din membrii familiei Buonarroti au avut, în cadrul unor corporații ca «l'Arte della Lana», diverse slujbe, printre care și aceea de agent de schimb. Excepție au făcut doar doi — unul soldat, iar altul călugăr dominican (Fra Bene, mort în 1344). Aflăm, din documente, că familia a fost, în secolul al XV-lea, în strînse relații cu dominicanii. Înainte de Michelangelo, în familie nu se cunoștea numele nici unui artist. În a doua jumătate a secolului al XIV-lea și în prima din secolul al XV-lea, familia Buonarroti avea o înfloritoare situație financiară; din punct de vedere social ocupau un loc de frunte în epocă, deoarece numeroși membri ai familiei figurau printre priorii Florenței și printre « i buonomini »[2] din cartierul Santa Croce. Cu toate acestea, cu bunicul lui Michelangelo, Lionardo, începe și decadența financiară, unul din țelurile vieții lui Michelangelo fiind acela de a-și ridica familia. Ceea ce a și reușit de altfel, lăsînd nepotului său Lionardo o bogată moștenire; și-a înălțat familia și pe plan social, introducînd-o în aristocrația Florenței, prin căsătoria nepotului său cu o descendentă a familiei Ridolfi, și a nepoatei cu un membru al familiei Guicciardini. Pentru a-și consolida situația materială, ca și pe cea a familiei, a început să cumpere, încă din 1506, terenuri în Florența și pămînturi în împrejurimile orașului. Mai mult, strîngea bani, pe care-i depunea la Florența, la spitalul bisericii Santa Maria Nuova. Și-a ajutat familia și prin diferite daruri bănești, iar în iulie 1513 a cumpărat o prăvălie *(bottega)* pentru frații săi. În ceea ce îl privește pe el, cheltuia puțin și ducea o viață foarte sobră.

---

[1] Contabilul vămii (it.).

---

[1] Sîntem orășeni și ne tragem dintr-o foarte nobilă stirpe (it.).

[2] Oamenii de vază (it.).

Tatăl lui Michelangelo ar fi vrut ca fiul său să-și facă studiile la umanistul Francesco da Urbino (Condivi), dar înclinarea către artă devenea vădită și, încurajat de prietenul său mai în vîrstă cu șase ani, tînărul artist Francesco Granacci, Michelangelo începe să deseneze și să frecventeze atelierul fraților Ghirlandaio. La 1 aprilie 1488, Michelangelo intră ca ucenic, pe timp de trei ani, la Domenico și Davide Ghirlandaio. Vasari (p. 15) citează contractul încheiat între tatăl artistului și frații Ghirlandaio. În atelierul acestora Michelangelo făcea desene după operele maeștrilor mai bătrîni (Giotto, Masaccio), după Ghirlandaio și după natură, desene care l-au uimit pe profesor, și, potrivit informațiilor date de Condivi, i-au stîrnit gelozia. Între timp, după un an, în 1489, probabil primăvara, Michelangelo părăsește atelierul fraților Ghirlandaio pentru a-și continua studiile în acea « școală liberă » de artă — il Giardino del Casino Mediceo — de lîngă San Marco, aflată sub direcția artistică a sculptorului Bertoldo di Giovanni, elevul lui Donatello. Acolo s-a îndreptat, după toate probabilitățile, în mod definitiv către sculptură. A executat cîteva mici figuri în pămînt ars și un cap de faun în marmură de inspirație antică (opere care s-au pierdut). În epoca aceasta, după cum relatează Vasari, a sfărîmat Torrigiani nasul rivalului său. În tot cazul Michelangelo se simțea marcat și a suferit din cauza « urîțeniei » sale pînă la sfîrșitul vieții.

Remarcat și protejat de Lorenzo Magnificul, i-a fost oaspete din 1490 și pînă în anul morții sale, 1492, în care timp a trăit în palatul său de pe

Via Larga. Acolo a întîlnit probabil și cercul de umaniști care-l înconjura pe Lorenzo: Poliziano și, fără îndoială, Marsilio Ficino, Benivieni, Landino, Pico della Mirandola. În răstimpul acesta Michelangelo a executat *Madonna della scala* și *Lupta centaurilor*. După moartea lui Lorenzo Magnificul (aprilie 1492), artistul se întoarce în casa părintească unde execută un *Crucifix* de lemn pentru stareţul de la Santo Spirito, cît și prima sa sculptură în marmură, un *Hercule* mai mare decît în natură, această ultimă lucrare din proprie iniţiativă, pentru a atrage probabil atenţia asupra calităţilor sale. Întreprinde atunci și unele studii de anatomie, graţie disecţiei cadavrelor pe care i le procura stareţul de la Santo Spirito. Tot în această perioadă, 1493—1494, pare să fi asistat, la Santa Maria del Fiore, la înflăcăratele predici ale dominicanului Savonarola care l-au impresionat în mod profund, influenţîndu-i viitoarele concepţii religioase.

Înainte de 14 octombrie 1494, avînd presentimentul tulburărilor politice care aveau să ducă în curînd la căderea familiei Medici, Michelangelo părăsește orașul. Se refugiază întîi la Veneţia unde rămîne puţină vreme, apoi la Bologna, oraș în care stă aproape un an (pînă la sfîrșitul lui 1495), ca oaspete al gentilomului bolognez Gianfrancesco Aldovrandi. Răstimp în care întreaga activitate artistică a lui Michelangelo se limitează la trei statuete pentru mormîntul Sfîntului Dominic, vădind o certă inspiraţie din operele lui Jacopo della Quercia aflate la San Petronio. Se ocupă de altfel și de literatură, citind mai cu seamă din marii poeţi care au scris în « lingua volgare »: Dante, Petrarca și Boccaccio. Republica visată de Savonarola începînd să se consolideze, la sfîrșitul lui 1495 Michelangelo se întoarce la Florenţa. Dar nu rămîne decît vreo șase luni, pînă în iunie 1496, probabil fiindcă nu primește nici o comandă. Execută două statuete de copii, un *San Giovannino* și un *Cupidon dormind*.

De la sfîrșitul lui iunie 1496 și pînă în primăvara anului 1501 se stabilește la Roma. Intră în relații cu cardinalul Raffaele Riario, cu Jacopo Galli, care cumpără de la el pe *Bachus*, și cu cardinalul Jean Bilhères de Lagraulas pentru care execută o *Pietà*; lucrează un carton reprezentînd *Stigmatizarea Sfîntului Francisc* pentru San Pietro in Montorio (pierdut). Se pare că nu a existat nici un fel de raporturi între Michelangelo și Curia papei Alexandru al VI-lea. Roadele acestei prime șederi la Roma se vor vedea abia în lucrările pe care le va executa ulterior la Florența.

Cea dintîi mare perioadă de creație este marcată de stabilirea lui Michelangelo în Republica florentină, din primăvara (?) lui 1501 pînă în primăvara lui 1505. Tînărul artist devenise între timp celebru, gloria îi era consolidată, numele său apare tipărit pentru prima dată într-o carte (Pomponio Gaurico, *De Scultura*, ianuarie 1504). Mecena sînt acum înalții demnitari ai Orașului Republică — gonfalonierul Pietro Soderini face parte dintre prietenii săi — administrația Domului și puternicele corporații (l'Arte della Lana). Michelangelo își dezvoltă stilul său clasic în cîteva figuri eroice ca *David* în marmură (1501—1504), *Madonna din Bruges*, *Madonna Doni* (1503) și în cele din cartonul pentru *Bătălia de la Cascina* (1504). În același timp intră în competiție cu Leonardo da Vinci, a cărei operă, *Sfînta Ana*, îi inspiră un desen; pentru *David* în bronz, executat la cererea lui Pierre de Rohan, se inspiră din Donatello.

Sub pontificatul papei Iuliu al II-lea, caracter înrudit cu al lui Michelangelo prin îndrăzneala ideilor și temperamentul său clocotitor, începe o nouă eră pentru arta Renașterii și pentru Michelangelo. Acest mare mecena care era Iuliu al II-lea strînsese în jurul lui, la Roma, cei mai buni artiști din întreaga Italie, și Giuliano da Sangallo, arhitectul Vaticanului, i-a atras numaidecît atenția asupra talentului lui Michelangelo. În martie 1505, papa îl invită la Roma pentru a începe lucrul la monumentul său funerar, care trebuia să fie mai presus chiar și de mausoleele antichității. Michelangelo pornește la lucru cu tot entuziasmul, se duce imediat la Carrara, unde stă opt luni, pentru a pune să se extragă marmura necesară, iar în decembrie 1505 se întoarce la Roma, așteptînd cu nerăbdare venirea blocurilor de piatră. Atelierul se află lîngă Sfîntul Petru, în spatele bisericii Sfînta Ecaterina. Între timp însă papa își schimbă planurile și se gîndește să-i încredințeze lui Bramante ridicarea bazilicii celei noi a Sfîntului Petru, renunțînd la comanda mausoleului. În compensație, papa intenționa, se pare, să-l însărcineze pe Michelangelo cu executarea bolții Capelei Sixtine, proiect menționat încă din mai 1506 (Steinmann, *Sixt. Kap.*, II, p. 695). Michelangelo nu este primit la Curia papală cînd cere banii necesari monumentului; rănit în amorul propriu, părăsește Roma la 17 august 1506, în chiar preziua punerii solemne a pietrei fundamentale a noii bazilici Sfîntul Petru după planul lui Bramante, și se refugiază la Florența, unde rămîne pînă în luna noiembrie. Îi propune papei, prin intermediul lui Giuliano da Sangallo, să lucreze blocurile de marmură pentru mausoleu la Florența. Din epoca aceasta datează probabil *Sfîntul Matei.* La sfîrșitul lui noiembrie 1506, Michelangelo și Iuliu al II-lea se împacă la Bologna, oraș proaspăt recucerit de însuși papa. Artistul primește însărcinarea să execute modelul unei uriașe statui în bronz, reprezentîndu-l pe Iuliu al II-lea șezînd, pentru fațada bisericii San Petronio. Modelul de ceară este gata în aprilie 1507, iar monumentul ridicat în februarie 1508 (distrus în 1511). În martie sau aprilie 1508, Michelangelo se află iarăși la Roma, unde Iuliu al II-lea îi încredințează executarea bolții Capelei Sixtine; contractul se încheie la 10 mai 1508 (pierdut). Michelangelo lucrează fără tragere de inimă, din vara anului 1508 pînă la 31 octombrie 1512. Perioadă de solitudine, de viață închinată exclusiv lucrului. În același timp Rafael pictează celebrele Stanze și-și transformă stilul sub influența frescelor lui

Michelangelo. După terminarea bolții, Michelangelo intenționează să termine mausoleul. În februarie 1513 Iuliu al II-lea moare, iar în mai 1513 artistul semnează al doilea contract cu moștenitorii papei. În cursul aceluiași an execută *Sclavul răzvrătit* (Milanesi, p. 391) și, după toate probabilitățile, *Sclavul murind*, iar între 1515 și 1516 pe *Moise*. Lucrează în locuința sa din Macello dei Corvi, de lîngă Foro Traiano (proprietate personală din 1513 și pînă la moarte). În epoca aceasta, 1513—1516, la Roma artistul se numără printre membrii unui mic grup de florentini care se întîlneau la intervale regulate pentru a lua masa împreună: Giovanni Gellesi, Changiano, Giovanni Spetiale, Bartolommeo Verazzano, Domenico Buoninsegni. În iulie 1516, semnează al treilea contract pentru mormîntul lui Iuliu al II-lea, în care e prevăzut un monument de dimensiuni reduse.

Între timp este ales papă Leon al X-lea (martie 1513—1decembrie 1521). Al doilea fiu al lui Lorenzo Magnificul, îl cunoscuse foarte bine, în tinerețe, pe Michelangelo. În semn de prietenie față de Michelangelo, îi conferă, în decembrie 1515, titlul de « conte palatino », laolaltă cu permisiunea de-a introduce în stema sa cunoscutele « palle » medicee cu trei crini și monograma papei. Leon al X-lea prefera însă arta armonioasă a lui Rafael, artei viguroase a lui Michelangelo. Deși îl îndepărtase pe Michelangelo de la curtea în care domnea Rafael, papa nu voia să se lipsească de serviciile lui, așa că îi comandă o operă de mari proporții la Florența: fațada bisericii funerare și parohiale a familiei, San Lorenzo (septembrie-octombrie 1516?). Michelangelo primește, mai întîi cu strîngere de inimă, după care pornește cu tot entuziasmul să facă modelele (mai 1517, decembrie 1517). Contractul poartă data de 19 ianuarie 1518, dar în martie 1520 e deja anulat. În răstimpul acesta, departe de Roma, Michelangelo este ținut la curent cu evenimentele Curiei și cu viața artistică de la curtea papală, cu operele executate de Rafael, de către prietenii săi Leonardo Sellaio și Sebastiano Luciani, denumit mai tîrziu del Piombo, care reprezintă interesele lui Michelangelo la Roma. Prietenia lui cu Sebastiano del Piombo începe în 1515 sau 1516 și durează pînă în 1533, dată la care ia sfîrșit într-un mod lamentabil. Michelangelo își petrece cea mai mare parte a anilor 1516—1517 la Carrara, iar a anilor 1518—1519 la Pietrasanta de lîngă Seravezza (teritoriu florentin pe care se descoperiseră noi cariere de marmură), pentru a-și procura marmura necesară pentru fațada bisericii San Lorenzo. Taie un drum de o lățime corespunzătoare între Carrara și Seravezza (aprilie-septembrie 1518). Exploatarea de la Pietrasanta trebuia să-i ofere papei o deplină independență față de nobilii care stăpîneau Carrara. De aceea îi pretinde lui Michelangelo să apeleze la rezervele de la Pietrasanta. Artistul însă intra în conflict cu locuitorii provinciei Carrara, față de care își luase anumite angajamente, de unde o întreagă serie de încurcături. Între 1518—1519 are, la Florența, trei ateliere: unul în via Mozza (via San Zanobi), unul lîngă San Lorenzo și unul în piața Ognissanti.

În 1519 începe să lucreze din nou pentru mormîntul lui Iuliu al II-lea. În octombrie al aceluiași an se oferă să execute în mod gratuit, la Florența, mormîntul lui Dante, a cărui operă o admira cu deosebire (Gotti, II, p. 82). În epoca aceasta, începînd din a doua jumătate a anului 1519 și pînă în decembrie 1521, execută a doua versiune a lui *Hristos înviat* la Santa Maria sopra Minerva; prima versiune o începuse în iunie 1514, dar n-o terminase niciodată.

Adevăratul motiv al abandonării (provizorii) a fațadei bisericii San Lorenzo este, fără îndoială, lipsa de mijloace financiare a visteriei papale. Cardinalul Iuliu și papa Leon al X-lea voiau, în consecință, să lege numele lui Michelangelo de o lucrare mai puțin costisitoare. Era vorba de completarea unei capele de la San Lorenzo și de transformarea ei în capelă funerară pentru patru dintre membrii familiei lor, cei doi Magnifici, Lorenzo și Giuliano, fratele său, și ultimele două vlăstare de parte bărbătească, Lorenzo, duce de Urbino și Giuliano, duce de Nemours. Artistul era însă jignit și refuză, la început, această sarcină.

La 6 aprilie 1520, Rafael moare, iar amicii romani ai lui Michelangelo, mai cu seamă Sebastiano del Piombo, îl sfătuiesc cu insistență să vină la Roma, deoarece calea spre Vatican era liberă, Michelangelo însă vrea să rămînă la Florența.

Abia în noiembrie 1520 acceptă Michelangelo să execute planurile și decorația statuară a capelei Medici, aproape opt luni după începerea lucrărilor de transformare a acesteia. Cere atunci să fie eliberat de sarcina de-a continua lucrul la mormîntul lui Iuliu al II-lea, dar după aceea primește comanda fără nici o condiție, așa cum făcuse înainte și cu fațada bisericii San Lorenzo. Execuția simultană a două mari opere trebuia să ducă iarăși la un conflict.

Mai tîrziu (1524) papa Clement al VII-lea îi cere să plaseze la San Lorenzo mormîntul lui Leon al X-lea și al său propriu (care nu au fost executate niciodată). Michelangelo se consacră celor două mari lucrări din 1520 pînă către 1527 și din 1530 pînă în 1534. În timpul acesta papa îl însărcinează și cu executarea Bibliotecii Laurenziana (1524—1526, 1530—1534).

Sub papa Adrian al VI-lea (ianuarie 1522—septembrie 1523) moștenitorii lui Iuliu al II-lea cer să li se restituie banii și dobînzile respective sau ca mormîntul să fie terminat în cel mai scurt timp. Cer lucrul acesta de mai multe ori, și în 1525 (aprilie) îl amenință pe Michelangelo cu darea în judecată. Artistul își recunoaște vinovăția, vrea să vîndă tot ceea ce executase pentru mormînt și să înapoieze banii. În toamna lui 1526 însă, propune moștenitorilor să reducă monumentul la proporțiile mormintelor lui Pius al II-lea și Paul al II-lea. Le trimite un proiect corespunzător, dar acesta are un efect catastrofal asupra moștenitorilor, care amenință din nou cu darea în judecată a artistului. Atunci Michelangelo îi cere papei să-i îngăduie să lucreze numai pentru mormîntul lui Iuliu al II-lea, dar Clement al VII-lea îl refuză.

În timpul acesta Michelangelo execută proiectele pentru *Hercule și Anteu* (1525) și pentru *baldachinul corului de la San Lorenzo* (octombrie 1525). În mai 1527 are loc jaful Romei de către trupele imperiale și arestarea lui Clement al VII-lea. La Florența ia sfîrșit domnia familiei Medici și se instituie regimul republican (mai 1257). Artistul, republican prin tradiție, se pune la dispoziția Republicii și conduce lucrările de fortificație din jurul orașului împotriva armatei papale și imperiale. În 1528 este doborît de moartea fratelui său preferat Buonarroto. În ianuarie 1529 este numit membru al organizației « Nove della Milizia », iar în aprilie director general al fortificațiilor. Este trimis (iulie-august 1529) în misiune la Ferrara, pentru a studia celebrele ei fortificații. Ducele Alfonso d'Este îl primește cu toate onorurile și îi cere o lucrare. Michelangelo execută un carton în care o reprezintă pe *Leda* (către 1530). Presimțind însă că Malatesta Baglioni, guvernatorul general al Republicii florentine, va trăda, fuge la sfîrșitul lui septembrie 1529, într-un moment de mare panică, la Ferrara și apoi la Veneția. Republica îl declară rebel (30 septembrie 1529); între timp orașul este asediat (începînd de la 10 octombrie 1529) de către armatele papale și imperiale reunite, dar în noiembrie Michelangelo se întoarce la Florența. În timpul asediului dă dovadă de o adevărată bravură. La 12 august 1530 are loc capitularea Republicii florentine, prin trădarea lui Baglioni: papa Clement al VII-lea devine din nou stăpîn. Artistul se ascunde în turnul de la San Niccolò (Vasari), dar după puțin Clement al VII-lea îi acordă, cu mărinimie, iertarea (august 1530). E nevoit să reînceapă lucrul la Capela Medici. Este silit să execute pentru Baccio Valori, comisarul papei, o sculptură și un proiect de casă. Pentru marchizul del Vasto execută cartonul pentru *Noli me tangere* (octombrie 1531), iar pentru Bartolommeo Bettini un carton reprezentîndu-i pe *Venus și Cupidon.* Face de asemenea și proiectul pentru tribuna relicvelor familiei Medici de la San Lorenzo (octombrie 1531—iulie 1533). În aprilie 1532 un nou contract cu moștenitorii lui Iuliu al II-lea privind mausoleul. Se ia hotărîrea ca monumentul să fie ridicat la San Pietro in Vincoli . În vederea acestui proiect a executat probabil *Victoria* (către 1530—1532), iar ceva mai tîrziu cei patru *Sclavi de la Academie.*

În vara anului 1532 îl întîlnește probabil Michelangelo pe tînărul nobil roman Tommaso Cavalieri, a cărui frumusețe e celebrată de toți contemporanii. Pasiunea îl întinerește și compune o seamă de noi scrisori de dragoste și de impresionante poeme ce-și au inspirația în ideile lui Platon (Frey, *Dicht.*, XLIII, XLIV, XLV, XLVI, L, LI, LII, LV, LXIV, LXV, LXXVI, LXXIX). Îi dăruiește nenumărate desene cu subiecte mitologice, simboluri totodată a afecțiunii lui pentru Tommaso (*Ganimede*, *Titios*, *Faeton* — în trei versiuni — *Arcieri* — cunoscut doar dintr-o copie — *Bacanală de putti* — cunoscută numai din copie). Prietenia aceasta durează pînă la moartea artistului. Michelangelo nu mai vrea să rămînă la Florența și ia hotărîrea să se stabilească în mod definitiv la Roma, lîngă Cavalieri. Exilul acesta voluntar la Roma avea, după toate probabilitățile, pe lîngă motive de ordin sentimental, și unele pricini politice: vechiul republican nu putea trăi într-o Florență transformată într-un mare ducat condus de familia Medici. Mai tîrziu, motivele exilului vor fi de ordin religios: artistul se simțea obligat moral să rămînă la Roma pînă va termina bazilica Sfîntul Petru. Către sfîrșitul vieții proiectase totuși să se întoarcă la Florența: în 1554 își exprimase dorința de-a fi înmormîntat în orașul natal, lîngă tatăl său. În vara lui 1534, tatăl lui Michelangelo, Lodovico, moare la 91 de ani. Michelangelo se afla alături de el.

Moartea lui Clement al VII-lea coincide, întîmplător, cu stabilirea definitivă a lui Michelangelo la Roma. Către 1534, îl găsim pe Michelangelo într-un cerc de oameni foarte instruiți și făcînd parte din cele mai înalte straturi ale societății: cei mai de vază dintre grupul de *fuorusciti*[1] cardinalii Ridolfi, Salviati și Gaddi, ca și Bartolommeo Angiolini, pe care îl cunoaște de altfel încă din 1521, și care era un literat. Giovanni Francesco Fattuci, capelanul catedralei din Florența, se ocupă în epoca respectivă, mai cu seamă între 1525—1526, de afacerile lui Michelangelo și este reprezentantul acestuia pentru mormîntul lui Iuliu al II-lea. În afară de Sebastiano del Piombo, întreține puține relații cu ceilalți artiști; trebuie notate, cu toate acestea, numele lui Andrea del Sarto, Pontormo, Giovanni da Udine, Antonio Mini, Jacopo Sansovino, Benvenuto Cellini, Montorsoli, Silvio Falconi, Vittorio Ghiberti și Valerio Belli.

Odată cu pontificatul lui Paul al III-lea (octombrie 1534—noiembrie 1549), care îl prețuiește și îl admiră pe Michelangelo, se deschide pentru acesta o perioadă de înaltă productivitate. Și urcă pînă la cea mai înaltă treaptă socială. Papa, care face parte din celebra familie Farnese, este, în același timp, un umanist și un prieten al artelor, ca și predecesorii săi din Renaștere, dar și un spirit religios, reformator al moravurilor bisericii. Își alege cardinalii dintre oamenii cu aleasă cultură și de o mare probitate morală, ca Sadolet, Contarini, Carafa și alții. Confirmînd instituția Iezuiților (1540) și întemeind un Tribunal suprem pentru cercetarea ereticilor (1542), Paul al III-lea este de fapt inițiatorul Inchiziției și al mișcării Contrareformei, care, sub pontificatul său, păstrează totuși oarecare moderație. Atmosfera aceasta de seriozitate se oglindește și în operele de artă executate în timpul pontificatului său. Îl însărcinează pe Michelangelo să decoreze mai întîi cei doi pereți înguști din Capela

---

[1] Exilați politici (it.).

Sixtină cu o Cădere a îngerilor rebeli (care n-a fost executată niciodată) și cu o *Judecata de apoi*. Cartonul pentru această ultimă operă datează din toamna anului 1535, fresca a fost începută în aprilie-mai 1536 și terminată în noiembrie 1541. Operă gigantică a cărei importanță în ceea ce privește istoria religioasă a secolului al XVI-lea nu poate fi exagerată. Concomitent, Michelangelo execută bustul lui *Brutus*, la cererea prietenului său republicanul florentin Donato Giannotti, pentru cardinalul Ridolfi, un alt exilat florentin.

Se poate observa, în general, că prietenii săi din Roma sînt recrutați adesea dintre exilații florentini: Niccolò Martelli, Luca Martini, Roberto Strozzi și mai cu seamă Luigi del Riccio, descendentul unei nobile familii florentine exilate, care s-a ocupat de afacerile lui Michelangelo, l-a îngrijit în timpul bolii și cu care artistul discuta adesea probleme politice. Nepotul lui Del Riccio, Cecchino Bracci, era un băiat deosebit de frumos, care a murit foarte tînăr (1544) și la care Michelangelo a ținut foarte mult. Relațiile artistului cu Vasari și cu academicianul florentin Varchi sînt mai oficiale. Celebritate de talie mondială de acum înainte, întreține relații epistolare cu cele mai influente personaje ale epocii: papa, ducele Cosimo I de'Medici, regele Francisc I, Caterina de'Medici etc.

În timp ce lucra la *Judecata de apoi* (1536 sau 1538) face cunoștință cu văduva lui Francesco d'Avalos, marchiz de Pescara, Vittoria Colonna, o femeie de o înaltă noblețe sufletească și plină de fervoare religioasă. Prietenia cu această ființă extraordinară influențează și adîncește credința artistului. Atunci începe convertirea sa. Vittoria Colonna cunoștea ideile lui Juan Valdés și era în legătură cu cercul din jurul acestuia: Ochino, Pole, Giulia Gonzaga etc. După toate probabilitățile, Michelangelo a adoptat doctrina justificării numai prin credință datorită Vittoriei Colonna, așa cum mărturisesc parte din scrisorile și poemele sale. Convorbirile dintre artist și marchiză de la San Silvestro la Monte Cavallo în 1538 sînt redate în mod liber în *Dialogurile* lui Francisco de Hollanda. Michelangelo i-a închinat marchizei o serie de emoționante poeme religioase și a executat pentru ea mai multe compoziții cu subiect religios (*Crucifix*, *Pietà*, *Isus și Samariteanca* etc.) După *Judecata de apoi*, Michelangelo termină în grabă mormîntul lui Iuliu al II-lea (1542—1545), pe care îl transformă într-un monument de esență pur religioasă, și decorează cu două fresce capela particulară a papei, Capela Paulină: *Convertirea Sfîntului Pavel* (1542—1545) și *Răstignirea Sfîntului Petru* (1545—1550), lucrări ce sînt, în același timp, adevărate confesiuni personale. Sub pontificatul lui Paul al III-lea, activitatea lui Michelangelo ca arhitect se vădește și ea de importanță: completează palatul Farnese (1546), începe să lucreze la Capitoliu (1546 și urm., terminat după moartea sa) și la bazilica Sfîntul Petru (1546 și urm., terminată după moartea sa): în 1547 este numit arhitect-șef al bazilicei Sfîntul Petru.

Papa Iuliu al III-lea (1550—1555) era un prieten credincios al iezuiților, unul din inițiatorii Conciliului de la Trento, dar în același timp un hedonist în felul marilor pontifi din timpul Renașterii. Michelangelo execută în vremea aceea proiectele pentru biserica San Giovanni dei Fiorentini (1550), ca și cele pentru curtea palatului Belvedere probabil, și îi oferă lui Ignațiu de Loyola să execute « per sola devozione » planurile și modelul bisericii del Gesù (1554). *Pietà* de la biserica Santa Maria del Fiore, lucrată sub același pontificat (către 1550—1555), este însăși expresia credinței sale, care devenise mult mai profundă.

Sub Paul al IV-lea Carafa (1555—1559), la curtea papală nu mai rămîne nimic din spiritul umanist de odinioară. Papa face din Inchiziție un organism perfect organizat și instaurează o mare rigoare în ceea ce privește persecutarea ereticilor; în artă domnește un spirit plin de fățarnicie. Sub pontificatul acesta a fost denunțat Michelangelo ca eretic (« luteran »), iar frescele *Judecății de apoi* din Capela Sixtină repictate pentru a acoperi goliciunile. Tot atunci a executat Michelangelo prima versiune pentru *Pietà Rondanini* (către 1555), ca și o serie de emoționante desene cu subiect religios (*Crucifix cu Fecioara și Sfîntul Ioan*, *Bunăvestire*, *Hristos alungînd negustătorii din Templu* — aluzie probabil la purificarea bisericii). În timpul acestui pontificat a proiectat și un pelerinaj la Loretto (1556). Cu unsprezece ani în urmă voia să se ducă la Santiago de Compostella.

Sub Pius al IV-lea (1559—1565) are loc o reacție împotriva domniei lui Carafa. Papa strînge în jurul său o curte strălucitoare, alarmînd populația prin purtările sale profane. Consolidează, cu toate acestea, mișcarea Contrareformei prin restabilirea Conciliului de la Trento (1560—1563) și prin aprobarea Indexului. Era un adevărat mecena și a făcut bătrînului artist comenzi importante și în domeniul arhitecturii: reconstrucția porților Romei, dintre care numai Porta Pia (1561) a fost executată după planurile lui Michelangelo, transformarea Termelor lui Diocletian în biserică și mănăstire, Santa Maria degli Angeli (1563—1566), capela Sforza (1564). Cu cîteva zile înaintea morții (18 februarie 1564), Michelangelo transforma *Pietà Rondanini.* Corpul său a fost depus mai întîi, la 18 februarie 1564, la biserica Santi Apostoli din Roma; la dorința nepotului său Lionardo, este transportat în ascuns la Florența, deoarece romanii voiau ca rămășițele pămîntești ale artistului să rămînă la Roma. Corpul ajunge la Florența la 10 martie 1564 și în ziua de 12 martie este expus la Santa Croce. La 14 iulie 1564 sînt celebrate funeraliile solemne la biserica San Lorenzo. Relatarea acestora se află în *Esequie del Divino Michelangelo*, Florența, 1564. Discursurile funebre rostite de B. Varchi, L. Salviati și G. M. Tarsia au fost publicate în opuscule separate la Florența, în 1564.

CATALOAGE

CATALOG DE SCULPTURI ȘI PICTURI ORIGINALE ÎN ORDINE CRONOLOGICĂ

1. MADONNA DELLA SCALA, *Florența, Casa Buonarroti.*
Î. 56,8 cm.; L. 40,2 cm.
« Rilievo schiacciato » (relief foarte plat,) în marmură. Prima operă plastică de Michelangelo care ni s-a păstrat; executată în timp ce artistul era oaspetele lui Lorenzo Magnificul, către 1490—1492; probabil cu puțin înainte de *Lupta centaurilor*. Lucrarea este menționată de Vasari (1568, p. 27), Benkard atribuind-o în mod eronat școlii lui Bandinelli.

Inspirată, din punct de vedere tehnic, mai cu seamă din reliefurile lui Donatello (și nu dintr-ale lui Bertoldo di Giovanni). Pe lîngă Donatello, motivul Fecioarei este influențat probabil și de stelele antice, reprezentînd femei, sau de gemele antice.

Nepotul artistului, Lionardo Buonarroti, a moștenit acest relief pe care i l-a oferit, între 1566 și 1567, ducelui Cosimo I de' Medici; în 1617 Cosimo al II-lea l-a restituit familiei Buonarroti, adică lui Michelangelo cel Tînăr, pentru « Galleria Michelangiolesca » din Casa Buonarroti.

2. LUPTA CENTAURILOR, *Florența, Casa Buonarroti.*
Î. 81 cm.; L. 88,5 cm.
« Mezzo rilievo » (relief înalt), în marmură; suprafața blocului era la origine convexă; neterminat.

Operă executată probabil la începutul anului 1492, după *Madonna della scala*, în timp ce artistul era oaspetele lui Lorenzo Magnificul, cu puţin înainte de moartea acestuia.

Menţionată de Condivi (p. 26 şi urm.) şi de Vasari (p. 27 şi urm.); potrivit acestor doi autori tema i-ar fi fost inspirată de Poliziano; după Condivi relieful ar reprezenta răpirea Dejanirei şi bătălia centaurilor; după Vasari, lupta lui Hercule cu centaurii; după toate probabilităţile este însă vorba despre răpirea Hipodamiei, după Ovidiu (*Metamorfoze*, XII, I, 210).

În ceea ce priveşte compoziţia lucrării, artistul s-a inspirat din sarcofagele antice reprezentînd luptele dintre romani şi barbari, ca, de pildă, cel aflat la Muzeul Termelor (Heilbig, nr. 1320), dintr-un relief aparţinînd lui Bertoldo di Giovanni ce reprezintă o bătălie (Florenţa, Muzeul Naţional) şi de *Bătălia oamenilor goi* a lui Pollaiuolo.

Banda lată de marmură schiţată deasupra capetelor trebuia să-i servească, după Kriegbaum, la reprezentarea arhitecturii unei săli, ca la Donatello; noi credem, cu toate acestea, că Michelangelo şi-a ales un bloc prea înalt pentru compoziţie şi că nu s-a putut hotărî să-l strice după aceea, cunoscută fiind dragostea artistului pentru marmuă.

3. CRUCIFIXUL ÎN LEMN DE LA SANTO SPIRITO,
Florenţa, Casa Buonarroti.

Î. 138 cm.; L. 134 cm.

Lucrarea a fost executată probabil după 8 aprilie 1492, data morţii lui Lorenzo Magnificul, şi înainte de 1496, anul plecării lui Michelangelo la Roma. Menţionată de Condivi ca fiind executată de Michelangelo pentru stareţul de la Santo Spirito. Identificată de Lisner în 1963. (*Kunstchronik*, 1963, p. 1 şi urm.). Atribuirea acestei opere lui Michelangelo, deşi contestată de mai mulţi critici de artă, ni se pare foarte plauzibilă, avînd în vedere că mai multe elemente corespund descrierii lui Condivi. Atitudinea în « contrapposto » a lui Hristos este o inovaţie a tînărului Michelangelo care a fost imitată de mai toţi artiştii, pînă la Giovanni da Bologna inclusiv.

4, 5, 6. MORMÎNTUL SFÎNTULUI DOMINIC: ÎNGER ÎNCHENUNCHEAT, SFÎNTUL PETRONIU, SFÎNTUL PROCUL, *Bologna*, *San Domenico.*

Îngerul: Î. 51,5 cm. (cu baza).
Sfîntul Petroniu: Î. 64 cm. (cu baza).
Sfîntul Procul: Î. 58,5 cm. (cu baza).

Statuete de marmură, lustruite.

Capul *Sfîntului Petroniu* a fost detaşat, apoi repus la loc.

Statuia *Sfîntului Procul* a căzut înainte de 1572, bucăţile fiind asamblate în Cinquecento; în faza iniţială avea o lance în mîna dreaptă.

Michelangelo a fost însărcinat de Gian Francesco Aldovrandi, un nobil bolognez, să completeze decoraţia sculpturală de la mormîntul Sfîntului Dominic, al cărui sarcofag fusese executat de Niccolò Pisano şi Fra Guglielmo de Pisa (1265—1267), iar celelalte figuri decorative de Niccolò dell'Arca (1469 — 1473). Michelangelo a executat cele trei statuete care mai lipseau între toamna lui 1494 şi iarna lui 1495. Condivi (p. 36) şi Vasari (p. 35) nu menţionează decît două: *Îngerul* şi *Sfîntul Petroniu. Sfîntul Procul* i-a fost atribuit lui Michelangelo de către Leandro Alberti (1535). *Îngerul îngenuncheat* al lui Michelangelo, la dreapta, este perechea *Îngerului îngenuncheat* al lui Niccolò dell'Arca, la stînga, care, în secolul al XIX-lea, a fost considerat din greşeală ca aparţinînd lui Michelangelo.

Îngerul îngenuncheat, executat primul, e inspirat, în ceea ce priveşte atitudinea, de îngerii îngenuncheaţi toscani din secolul al XV-lea, ca de pildă cei ai lui Luca della Robbia (Florenţa, biserica Santa Maria del Fiore, Sagrestia Vecchia). Draperia este în stilul lui Quercia. *Sfîntul Petroniu* este influenţat de *Sfîntul Petroniu* al lui Quercia de pe portalul principal al bisericii San Petronio din Bologna. *Sfîntul Procul* este inspirat de *Sfîntul Gheorghe* al lui Donatello (Florenţa, Muzeul Naţional).

7. VENERA CU DOI AMORAŞI, *Florenţa*, *Casa Buonarroti.*

Î. 1,82 m.

Sculptură în ronde-bosse din marmură, neterminată. Statuia nu este menţionată nicăieri; avînd în vedere stilul, a fost atribuită lui Michelangelo de către Matteo

Marangoni, 1958; cu toate acestea H. Keutner a atribuit-o lui Vincenzo Danti, 1958. Noi credem că cei doi amorași au fost cu certitudine schițați de Michelangelo. Venera este o imitație după o statuie antică. Operă de tinerețe, executată poate la Roma în vara anului 1496, într-un bloc de marmură achiziționat pe vremea aceea. În legătură cu atribuirea, cf. Tolnay în *Commentari*, 1966, p. 324 și urm. Statuia a fost expusă la origine în palazzina della Meridiana din palatul Pitti.

8. BACHUS, *Florența, Muzeul Național (Bargello).*

Î. 2,03 m. (cu baza).

Sculptură în ronde-bosse din marmură, terminată, la origine lustruită. Mîna dreaptă a fost spartă la începutul secolului al XVI-lea și lipită înainte de anul 1553 (Condivi).

Executat la Roma pentru Jacopo Galli, colecționar de antichități, un adevărat mecena pentru Michelangelo, după toate probabilitățile între vara anului 1496 și cea a anului 1497, adică înainte de *Pietà.*

În ceea ce privește afinitățile cu statuile lui Bachus din antichitate, vezi Tolnay I, p. 143 și Horster: *Festschrift U. Middeldorf*, Berlin, p. 218 și urm.

Achiziționat în 1572 de Francesco de'Medici, iar mai tîrziu (probabil în secolul al XVII-lea) transportat la Florența. În secolul al XVIII-lea la Galeria Marelui Duce (Bottari); din 1873 la Bargello.

9. PIETÀ, *Roma, Sfîntul Petru.*

Î. 1,74 m. (Lățimea bazei: 1,95 m.)

Sculptură în ronde-bosse din marmură, lustruită.

Patru degete de la mîna stîngă a Fecioarei au fost sparte și restaurate în secolul al XVIII-lea.

Comandată de cardinalul francez Jean Bilhères de Lagraulas, înainte de 18 noiembrie 1497; contractul poartă data de 27 august 1498 (Milanesi, p. 613); legătura între cardinal și Michelangelo a fost făcută de Jacopo Galli; terminată către luna mai 1499. Din punct de vedere stilistic, grupul este mai evoluat decît Bachus. Singura operă semnată de artist; semnătura se află pe banda diagonală de pe pieptul Fecioarei: MICHAELANGELUS. BONARROTUS. FLORENTIN (US). FACIEBAT.

La început grupul a fost așezat în vechea biserică Sfîntul Petru, într-una din capelele Sfintei Petronilla. Transferat după aceea în cappella della Vergine Maria della Febbre. Papa Grigore al XII-lea a transportat-o în corul lui Sixt al IV-lea. Începînd din 1749 se află în prima capelă din partea de nord a bazilicei Sfîntul Petru, cappella della Pietà. Referitor la succesivele amplasări ale grupului, cf. Redig de Campos: *La Pietà giovanile di Michelangelo*, Milano (f.a.). Referitor la interesanta copie în stil neogotic botticellian (pictură în grisaille) din Galleria Nazionale, Palazzo Barberini, Roma, cf. Zeri, *Paragone*, 1953, nr. 43, p. 15 şi urm.

10. MADONNA DIN BRUGES, *Bruges*,
biserica Notre-Dame.
Î. 1,28 m. (cu baza).
Sculptură în ronde-bosse din marmură, lustruită.
Executată la Florenţa, judecînd după stil, începînd din vara anului 1501; Michelangelo a progresat probabil încet, deoarece stilul pruncului, mai evoluat decît cel al Fecioarei, indică o dată din jurul anului 1504.
Stilul şi tehnica Fecioarei precise, apropiate încă de *Pietà*.
Statuia a fost vîndută de Michelangelo în 1506 moştenitorilor lui Giovanni şi Alessandro Moscheroni din Bruges (numiţi de asemenea şi Mouscron). Dürer a văzut grupul în biserica Notre-Dame la 7 aprilie 1521 *(Tagebuch der Reise in die Niederlande)*.
Schiţe după toate probabilităţile în raport cu această Fecioară (T. nr. 24, 18).

11, 12, 13, 14. ALTARUL PICCOLOMINI: STATUETELE SFÎNTULUI PETRU, SFÎNTULUI PAVEL, SFÎNTULUI PIUS, SFÎNTULUI GRIGORE,
Siena, Catedrala.
Î. cam 1,20 m.
Statuete în marmură, lustruite.
Arhitectura altarului este opera lui Andrea Bregno, executată din 1481 (Gaye, I, p. 273) în 1485 (inscripţie) pentru cardinalul Francesco Todeschini-Piccolomini (mai tîrziu papa Pius al III-lea).
Pentru decoraţia sculpturală, cardinalul pare să se fi adresat mai întîi lui Pietro Torrigiani (care a executat statueta *Sfîntului Francisc)*, şi abia după aceea lui Michelangelo. Primul document în legătură cu statuetele

pe care trebuia să le execute Michelangelo este o scrisoare de-a acestuia din 22 mai 1501 (Milanesi, p. 615). Contractul datează din 5 iunie 1501 (Milanesi, p. 616 şi urm.) şi este semnat de Jacopo Galli drept garant. Potrivit contractului, Michelangelo trebuia să execute în răstimp de trei ani cincisprezece statuete. Sfinţii şi apostolii pe care vor trebui să le reprezinte aceste statuete vor fi aleşi de către cardinal. După moartea lui Pius al III-lea, a fost făcut un nou contract, cu moştenitorii acestuia, la 11 octombrie 1504. La data aceea Michelangelo executase deja patru statuete (cele patru aflate astăzi pe monument) şi trebuia să le facă pe celelalte unsprezece în cursul următorilor doi ani (Milanesi, p. 627). Cele patru statuete livrate de Michelangelo au fost executate în parte de Baccio da Montelupo, aşa cum reiese dintr-o scrisoare de-a lui Ludovico Buonarroti către Michelangelo din 28 iunie 1510 (Steinmann, *Sixt. Kap.*, II, p. 715). Scrisoarea Milanesi, p. 616 şi urm. menţionează că desenul statuetelor datează de pe vremea lui Michelangelo. *Sfîntul Pavel* şi *Sfîntul Petru*, superiori celorlalte două statuete, au fost imaginaţi şi retuşaţi probabil de către Michelangelo. Chipul *Sfîntului Pavel* aminteşte trăsăturile lui Michelangelo şi ar putea fi un autoportret (Kriegbaum).

Fecioara cu Pruncul din nişa centrală de sus este anterioară acestei opere şi a fost atribuită epocii de tinereţe a lui Jacopo della Quercia de către Enzo Carli (*Critica d'Arte*, 1949, p. 17 şi urm.).

Dispoziţia statuetelor a fost schimbată de curînd şi *Sfîntul Pavel* a fost pus în dreapta jos, *Sfîntul Petru* în stînga jos, iar *Sfîntul Francisc* sus la stînga.

15. DAVID, *Florenţa, Academia de Arte Frumoase.*
Î. 4,34 m. (cu baza).

Sculptură în ronde-bosse din marmură, iniţial lustruită — lustrul a dispărut sub acţiunea intemperiilor.

În 1527 braţul stîng a fost rupt şi restaurat ulterior sub Cosimo I. Probabil că în acelaşi timp a fost rupt şi unul din degetele mîinii drepte, care a fost restaurat mai tîrziu.

Comandată de Opera del Duomo (Administraţia Domului) în august 1501 (Milanesi, p. 620 şi urm.), lucrarea a fost începută la 13 septembrie 1501 şi terminată în aprilie 1504. În ianuarie 1504 (Gaye, II, p. 455) a fost convocată o comisie pentru a hotărî locul în care urma să fie aşezată statuia. Printre membrii comisiei se găseau cei mai mari artişti ai vremii, ca Leonardo da Vinci, Botticelli, Filippo Lippi, Giuliano şi Antonio da Sangallo, Andrea della Robbia, Cosimo Rosselli, Andrea Sansovino şi alţii. Părerile se deosebeau, şi hotărîrea finală de a pune statuia în locul *Iuditei* lui Donatello, lîngă intrarea principală a Palatului Senioriei, corespundea probabil voinţei lui Michelangelo însuşi. Originalul a fost transferat în 1873 din locul acesta la Academie, în faţa palatului găsindu-se astăzi o copie.

Lucrul la blocul din care a luat naştere această statuie a fost început în 1464 de către Agostino di Duccio, apoi părăsit. Acesta voia să facă probabil tot un David, dar îmbrăcat, pentru unul din contraforţii de la Santa Maria del Fiore. Blocul a fost denumit chiar din epoca aceea « Il Gigante ». În 1476 « Gli Operai di Santa Maria del Fiore » l-au însărcinat pe Antonio Rossellino să termine lucrul la bloc, dar proiectul nu a fost pus în practică niciodată. În sfîrşit, în vara lui 1501, este însărcinat cu terminarea lucrului Michelangelo.

Motivul statuiei i-a fost inspirat de un tip antic al lui Hercule ce se găseşte pe sarcofagele reprezentînd Muncile lui Hercule (Tolnay).

16. MADONNA DONI, *Florenţa*, *Uffizi*, nr. 1456.

Diam. vertical 91 cm.; diam. orizontal 80 cm.

Panou în tempera în formă de tondo. Contururile părţilor goale sînt desenate în roşu.

Pe braţul drept al Fecioarei şi piciorul stîng al Sfîntului Iosif, crăpături, restaurate mai tîrziu.

Panou executat pentru nunta lui Agnolo Doni cu Maddalena Strozzi, în 1503 sau la începutul lui 1504 (Poggi). În 1635 panoul se afla în tribuna Galeriei Marelui Duce de la Florenţa.

Compoziţia i-a fost inspirată de un tondo de Signorelli, *Fecioara cu Pruncul* de la Uffizi. Capul Sfîntului Iosif are drept bază unele studii după natură, aflate la Oxford (T. nr. 10, 12), dar aminteşte şi vechile portrete ale lui Euripide. Fecioara a fost desenată fără îndoială după un model masculin, anunţînd-o pe Sibila din Eritreea de pe bolta Capelei Sixtine. Un studiu în sangvină (T. nr. 45) e în directă legătură cu capul Fecioarei şi în acelaşi timp cu capul lui Iona de pe bolta Capelei Sixtine.

Cadrul original, care conţine armele familiei Strozzi — cornul lunii — s-a păstrat pînă astăzi (Poggi, cf. de asemenea M. Lisner, *Festschrift Theodor Müller*, München, 1965, p. 167 şi urm). Potrivit afirmaţiilor lui Lisner, capetele de pe cadru ar aparţine lui Baccio da Montelupo.

Coloritul, tonuri reci şi deschise, este lipsit aproape de clarobscur. Culorile sînt schimbătoare: în lumină rozul bate în galben-deschis, albastrul în alb, verdele în galben auriu şi galbenul în potocaliu. Munţii din fund şi cerul sînt de un albastru-deschis şi limpede. Gama aceasta de culori îi va inspira pe Pontormo, Rosso şi Bronzino.

17. TONDO PENTRU BARTOLOMMEO PITTI,

Florenţa, Muzeul Naţional (Bargello).

Diam. vertical 85,5 cm.; diam. orizontal 82 cm.

Relief în marmură, nelustruit, în formă de tondo.

Executat la Florenţa între 1504—1505. În legătură cu data execuţiei, care nu ne este cunoscută, există diferite păreri. După Kriegbaum, acest tondo ar fi de prin anul 1508.

Opera, executată, după cum afirmă Vasari, pentru Bartolommeo Pitti, a fost dăruită ulterior, de către Donato di Fra Miniato Pitti, lui Luigi Guicciardini. A rămas în proprietatea familiei Guicciardini pînă în 1823, dată la care a fost achiziţionată pentru Galeria din Florenţa. Din 1873 a fost transferată la Bargello.

Atitudinea Pruncului Isus i-a fost inspirată artistului de către geniile antice funerare, ca, de pildă, cel de pe sarcofagul contesei Beatrice (Pisa, Camposanto). Fecioara, în ceea ce priveşte draperia mai cu seamă, pare să fie inspirată de *Prudenţa* lui Jacopo della Quercia (Siena, Fonte Gaia). Aspectul general al compoziţiei relevă unele reminiscenţe din cunoscutul tondo al lui Signorelli aflat la Uffizi.

O schiţă pregătitoare pentru Fecioara se găseşte la Chantilly, Muzeul Condé (T. nr. 18). Capul Fecioarei seamănă cu cel al lui *David*, anticipînd-o, pe de altă parte, pe *Sibila din Delfi* de pe bolta Capelei Sixtine.

În ceea ce priveşte procedeul tehnic, a se vedea Grünwald *(Florentiner Studien*, pl. XXIV).

18. TONDO PENTRU TADDEO TADDEI, *Londra, Royal Academy of Fine Arts.*

Diam. 1,09 m.

Relief în marmură, neterminat, în formă de tondo.

Mîna dreaptă a Fecioarei, abia schiţată, atinge umărul lui Ioan Botezătorul copil, care ţine în mîini o pasăre, după toate probabilităţile un sticlete. Unele detalli, ca faţa Fecioarei şi a Pruncului Isus, ca şi draperia Fecioarei, par retuşate de o altă mînă, cea a unui elev probabil. Executat în mod sigur între 1505–1506, după tondo-ul de la Bargello – potrivit părerii lui Wölfflin, de asemenea şi a noastră. După Kriegbaum, dimpotrivă, cu destul de multă vreme înaintea tondo-ului de la Bargello.

Două schiţe pregătitoate pentru Sfîntul Ioan Botezătorul, Londra, British Museum (T. nr. 21).

Executat de Michelangelo, după afirmaţiile lui Varchi şi Vasari, pentru Taddeo Taddei. La începutul secolului al XIX-lea, în colecţia Wicar de la Roma. Cumpărat în 1823 de către Sir George Beaumont care l-a donat Academiei Regale din Londra.

Compoziţia pare să fi fost inspirată de o medalie de bronz atribuită lui Donatello. Motivul Pruncului Isus i-a fost inspirat de un copil de pe unul din sarcofagele antice ale Medeei (W. Horn), motiv care fusese asimilat de arta Renaşterii în *Madonna Tarquinia* de Fra Filippo Lippi şi pe care îl găsim, după Michelangelo, în cîteva opere de Rafael (*Madonna Bridgewater*, Londra, şi *Galateea*, Farnesina).

19. SFÎNTUL MATEI, *Florenţa, Academia de Arte Frumoase.*

Î. 2,61 m.

Sculptură în ronde-bosse din marmură, neterminată. Statuia face parte din comanda Conducătorilor breslei l'Arte della Lana, în aprilie 1503: doisprezece apostoli pentru Santa Maria del Fiore (Milanesi, p. 625 şi urm.). Celelalte statui n-au fost începute niciodată. Contractul a fost anulat în 18 decembrie 1505 (Gaye, II, p. 477). Cu toate acestea, în vara anului 1506 se pare că Michelangelo lucra la un apostol, aşa cum reiese dintr-o scrisoare de-a lui Soderini din noiembrie 1506. Statuia a fost schiţată probabil la data aceasta (Ollendorf). Per-

sonajul reprezentat apare numai pe jumătate din blocul de marmură, complet intact în partea posterioară. Împreună cu *Sclavii* de la Academie şi cu cel de la Casa Buonarroti statuia aceasta este cel mai bun exemplu pentru a studia procedeul de lucru al lui Michelangelo, în planuri paralele. O schiţă, probabil pentru un alt apostol din seria respectivă, se află la British Museum (T. nr. 19). Expresia de suferinţă de pe chipul Sfîntului Matei i-a fost inspirată probabil de Laocoon (Ollendorf), ca şi de *Profeţii* lui Quercia de la baptisteriul din Siena. Studiu pentru braţul drept al Sfîntului Matei, T. nr. 35. La început statuia a fost pusă în Opera del Duomo (Vasari, Varchi).
Transferată la Academie în 1834.

20. BOLTA CAPELEI SIXTINE, *Vatican, Capela Sixtină.*
Lungime 40,23 m.; lăţime aproximativ 13,4 m.
Frescă.
Pentru starea de conservare a se vedea Tolnay, II, p. 193 şi R. Salvini, *La Capella Sistina in Vaticano*, Milano (1967). Cea dintîi restaurare, efectuată de Domenico Carnevali, datează din 1566–1572 (cînd a retuşat *Sacrificiul lui Noe* şi a refăcut mîna stîngă a lui *Dumnezeu-Tatăl despărţind apele de uscat)*. În 1797, în timpul exploziei de la Castel Sant'Angelo, au fost deteriorate: trupul *Nudului* de adolescent aflat la stînga *Sibilei din Delfi*, ca şi o parte din cerul de la dreapta *Potopului*. Din 1903 pînă în 1905 şi din 1935 pînă în 1938, fresca a fost spălată şi fixată.
Documentele privind această lucrare în frescă au fost strînse de Pogatscher în Steinmann, *Sixt. Kap.*, II, p. 690 şi urm. şi în Tolnay, II, p. 217 şi urm. Frescele au fost comandate de Iuliu al II-lea în martie-aprilie 1508. Ideea de a-i încredinţa decorarea bolţii lui Michelangelo datează însă din mai 1506 (vezi scrisoarea publicată de Steinmann, *Sixt. Kap.*, II, p. 695).
Michelangelo a elaborat mai multe proiecte. În cel dintîi, aflat astăzi la Londra (Wölfflin, *J.d.p.K.*, 1892, p. 178 şi Frey, *Handz.*, 43) în pandantive erau cei doisprezece apostoli, iar în mijlocul bolţii un sistem de cornişe variate. Proiectele următoare (Frey, *Handz.*, 247 şi 93) vădesc simplificarea şi unificarea sistemului.

Prepararea bolţii Capelei Sixtine a fost începută la 10 mai 1508, data semnării contractului. Pînă la începutul lui ianuarie 1509 artistul a eboşat probabil schiţele şi a preparat cartoanele. Abia atunci s-a apucat de lucru, şi pînă la mijlocul lui septembrie 1509 a executat o primă secţiune (cuprinzînd probabil *Beţia lui Noe*, *Potopul* şi *Sacrificiul lui Noe* cu *Zaharia*, *Ioil*, *Sibila Delfică*, *Isaia* şi *Sibila din Eritreea*, *nudurile de adolescenţi* corespunzătoare, triunghiurile cu *David* şi *Iudith* şi triunghiurile corespunzătoare cu *strămoşii*.

A doua secţiune, mai mică, a fost probabil executată între mijlocul lui septembrie 1509 şi sfîrşitul lui septembrie 1510 (cînd Michelangelo face o călătorie la Bologna pentru a obţine de la papa sumele necesare de bani). Această secţie cuprinde *Păcatul originar* şi *Crearea Evei*, *Ezechiel* şi *Sibila din Cumae*, cu *nudurile de adolescenţi* corespunzătoare şi cele două triunghiuri următoare.

A treia secţiune a fost executată probabil între ianuarie 1511 şi 14 august 1511 (data celei dintîi dezveliri) şi conţinea ultimele patru povestiri, *Daniel*, *Sibila Persică*, *Sibila Libică*, *Ieremia* şi *Iona*, cu *nudurile de adolescenţi* corespunzătoare, triunghiurile corespunzătoare cu *strămoşii* şi triunghiurile reprezentînd *Răstignirea lui Aman* şi *Şarpele de Aramă*.

O a patra secţiune, executată probabil între octombrie 1511 şi octombrie 1512 (data sfinţirii bolţii), cuprindea toate *lunetele*. (Cartoanele primelor opt par, cu toate acestea, să fi fost executate între ianuarie şi august 1511.) Diferenţele de stil şi de colorit dintre aceste patru faze sînt vizibile. Pentru mai multe amănunte privind cronologia propusă, a se vedea Tolnay, II, p. 105 şi urm.

S-au păstrat relativ puţine desene originale pentru boltă (vezi Tolnay, II). Toate cartoanele s-au pierdut.

O listă mai completă va fi publicată în Tolnay: *Corpus des dessins de Michel-Ange*, vol. II.

Grilajul *(cancellata)* capelei era, la origine, mai aproape de altar cu aproximativ 5 m. şi se afla pe treapta care ducea spre « Quadratura » cardinalilor. În secolul al XVI-lea chiar, prezbiteriul a fost mărit, mutîndu-se grilajul în locul în care se găseşte astăzi. Amplasamentul originar al grilajului i-a inspirat lui Michelangelo împărţirea bolţii (Steinmann) şi iconografia ciclului (vezi şi textul).

Privitor la compoziţia ansamblului bolţii, vezi de asemenea părerile lui Wilde. *Proceedings of the British Academy*, 1958, p. 62 şi urm.
Pentru interpretare vezi Tolnay, II, p. 20 şi urm. F. Hartt (*« Lignum Vitae in medio Paradisi »*, *Art Bulletin*, 1950) propune o interpretare care diferă în parte de a noastră. Nu ne putem însuși însă această interpretare.
Pentru interpretare, cf. de asemenea Wind, *Measure*, 1950, p. 411, și von Einem: *Michelangelo*, Stuttgart, 1959, p. 49 şi urm.

21. SCLAV MURIND, *Paris, Luvru.*
Î. 2,29 m
Sculptură în ronde-bosse din marmură, lustruită numai în faţă; baza şi maimuţa din dosul piciorului, eboşate. Executat pentru al doilea proiect al mormîntului papei Iuliu al II-lea (1513). O scrisoare (Milanesi, p. 391) atestă că Michelangelo lucra în anul acela la *Sclavul răzvrătit*. *Sclavul murind* trebuie să fi fost început puţin mai înainte. Statuia trebuia să fie așezată, după toate aparenţele, în faţa pilastrului din centru stînga. O schiţă pentru *Sclavul* care trebuia să-i fie pereche – şi care n-a fost executat în marmură niciodată – se află la Luvru (T. nr. 34).

În spatele personajului o maimuţă eboşată, ţinînd în mînă un obiect rotund, o oglindă sau poate că un scut. Statuia poartă numele de *Sclav murind* (Springer), deși pare mai curînd statuia unui om adormit, doborît de oboseală (Ollendorf). Pieptul şi umerii sînt legaţi de nişte fîşii care alcătuiesc un fel de jug. Motivul are unele analogii cu Laocoon (Ollendorf).

În 1542, Michelangelo proiectase să pună cei doi *Sclavi*, astăzi la Luvru, în nişele aflate în zona inferioară a mormîntului, de o parte şi de alta a lui *Moise*; cu toate acestea, şi în acelaşi an, îi vine ideea să-i înlocuiască cu *Rașela* şi *Lia*. În 1544, Michelangelo dăruieşte cele două statui florentinului Roberto Strozzi, exilat la Lyon, în semn de recunoştinţă pentru faptul că în timpul bolii a locuit în casa acestuia de la Roma. În 1546 sau 1550, Roberto Strozzi dăruieşte statuile lui Francisc I care, la rîndul său, i le dăruieşte conetabilului Anne de Montmorency. Acesta le plasează în nişele faţadei dinspre curte ale palatului său de la Ecouen (Vasari, 1568), reprodus în stampa lui du Cerceau (1578). Mareşalul Henric al II-lea de Montmorency i le dăruieşte în 1632 cardinalului de Richelieu care le transportă la castelul său din Poitou (gravură de Jean Marot). La mijlocul secolului al XVII-lea, cele două statui împodobeau portalul castelului lui Richelieu, aşa cum reiese din relatările lui Desmaret de Saint-Sorlin, *Promenades de Richelieu ou les vertus chrétiennes*, Paris, 1653, p. 3 (Dörken, p. 9) ale lui La Fontaine, *Lettres à sa femme*, 12 septembrie 1663 (Dörken, p. 10), ale lui M. Vignier, *Le Chateau de Richelieu à Saumur*, 1676. Înainte de 1749 statuile erau la Paris. Văduva ultimului mareşal de Richelieu le-a aruncat într-un grajd. În 1793 au fost sechestrate şi trebuiau să fie scoase în vînzare cînd, în 1794, le-a salvat Alexandre Lenoir (Lenoir, *Description des ouvrages de la sculpture française*, nr. 5 şi 7); după care au intrat la Luvru.

22. SCLAVUL RĂZVRĂTIT, *Paris, Luvru.*
Î. 2,15 m.

Sculptură în ronde-bosse din marmură, lustruită în parte (picioarele, braţul stîng şi spatele). Michelangelo a început lustruirea statuiei de jos, de la picioare, în vreme ce gîtul şi capul sînt doar eboşate. Pe blocul de marmură, lîngă genunchiul stîng, se poate desluşi capul abia eboşat al unei maimuţe (Panofsky).

Executat pentru al doilea proiect al mormîntului lui Iuliu al II-lea (1513) şi destinat, probabil, pilastrului din colţul stîng.

Faptul că Michelangelo a lucrat la această statuie în 1513 este atestat printr-o scrisoare (Milanesi, p. 391). Stilul este ceva mai evoluat decît al *Sclavului murind.* O vînă de marmură străbate capul, pînă la umărul stîng; poate că asta e pricina pentru care Michelangelo n-a terminat figura. Statuia trebuie să fie văzută din profil, partea posterioară este complet plată, căci trebuia să se sprijine de pilastru. Fîşii pe braţe şi draperie pe piciorul drept.

Potrivit părerii lui Kriegbaum (p. 36), blocul pe care îşi sprijină *Sclavul* piciorul drept ar fi eboşa unui capitel, iar statuia ar reprezenta astfel alegoria arhitecturii — ipoteză de altfel puţin veridică deoarece blocul are forma ovală. O schiţă pentru statuie se află pe o foaie de la Oxford (T. nr. 47): în spatele personajului se văd o platoşă şi un coif. Statuia ar fi reprezentat deci la origine un războinic învins.

Pentru istoricul statuiei, vezi *Sclav murind.*

23. MOISE, *Roma. San Pietro in Vincoli.*

Î. 2,35 m.

Sculptură în ronde-bosse din marmură, lustruită — cu excepţia cîtorva mici porţiuni, ca, de pildă, partea dreaptă a gîtului. Bază trapezoidală.

Executat pentru al doilea proiect al mormîntului lui Iuliu al II-lea (1513), început, poate, în vara anului 1515 (Milanesi, p. 115) şi neterminat în 1516. În acest al doilea proiect, amplasamentul statuiei se afla în zona a doua, deasupra nişei din dreapta. În ultimul proiect, Michelangelo o plasează în nişa centrală de jos, mult mai în fund decît astăzi, aşa cum se poate vedea în stampa lui Bonasone. A fost pusă mai în faţă în 1816, cînd a fost executată şi o copie după statuie (Stendhal, *Histoire de la peinture*).

Motivul mai fusese probabil întrebuinţat în statuia (distrusă) a lui Iuliu al II-lea, în bronz, pentru San Petronio din Bologna, şi a doua oară în profetul *Ioil* de pe bolta Capelei Sixtine. Michelangelo va relua motivul picioarelor în *Giuliano de'Medici.* Poziţia mîinilor este anticipată în *Madonna della Scala.*

Pentru simbolismul celor două părţi ale figurii, vezi poemul lui Michelangelo (Frey, *Dicht.*, CIX, 97).

Statuia a devenit celebră imediat după execuţie, şi a fost copiată de cei mai mari artişti, ca Leonardo într-un desen aflat la Amsterdam, Muzeul Fodor (vezi Valentiner, *Burl. Mag.*, vol. 91, 1949, p. 343). Personajul cu viola da gamba din *Nunta de la Cana* a lui Veronese, aflată la Luvru, a fost inspirat de draperiile lui *Moise.*

24. HRISTOS ÎNVIAT, *Roma, Santa Maria sopra Minerva.*

Î. 2,05 m.

Sculptură în ronde-bosse din marmură, partea din faţă lustruită.

Prima versiune a fost comandată de Bernardo Cencio, canonic la Sfîntul Petru, Maria Scapucci şi Metello Vari, la 14 iunie 1514 (Milanesi, p. 641). A fost începută, apoi abandonată de către artist din pricina unei vine negre care se afla la nivelul obrazului; în 1522 Michelangelo i-a dat-o lui Metello Vari. Statuia aceasta, eboşată numai, s-a pierdut. Un desen de la Londra, col. Brinsley Ford (T. nr. 86) e probabil în legătură cu această primă versiune. În 1518, Michelangelo comandă un nou bloc de marmură, la care începe să lucreze din a doua jumătate a anului 1519 pînă la începutul lui 1520. În aprilie 1520, statuia a fost terminată, iar în martie 1521 trimisă de la Florenţa la Roma, unde a ajuns în iunie 1521. În iulie-august acelaşi an, « il garzone » Urbano retuşează statuia în mod nefericit, aducîndu-i unele stricăciuni; din care motiv Michelangelo îl concediază, însărcinîndu-l pe Federico Fizzi să repare stricăciunile şi s-o completeze. A retuşat el însuşi cîteva părţi deteriorate de Urbano. Cu toate acestea, nemulţumit, Michelangelo îi propune lui Metello Vari să facă o a treia statuie; acesta, plin de curtenie, refuză. La 27 decembrie 1521 statuia a fost dezvelită.

Cele mai reuşite părţi ale statuiei sînt torsul, în special pîntecul şi toată porţiunea spatelui, braţele şi genunchii – probabil de mîna lui Michelangelo – în vreme ce draperia din spatele piciorului stîng, atributele şi probabil figura au fost lucrate de către cei doi « garzoni ». În ceea ce priveşte baza originală şi tabernacolul din spatele statuiei, executat de Federico Frizzi în 1521 şi distrus în 1849, cf. Tolnay, în *Commentari*, 1967, p. 43 şi urm.

25. DAVID-APOLO, *Florenţa, Muzeul Naţional (Bargello).*
Î. 1,46 m.
Sculptură în ronde-bosse din marmură, neterminată.

Potrivit afirmaţiilor lui Vasari (1550, p. 141. 1568, p. 145), este vorba *d'uno Apollo che cavava una freccia del turcasso*[1]. După inventarul colecţiei marelui duce Cosimo I (1553) statuia ar fi « uno Davit... imperfetto ». Din colecţia marelui duce a fost transportată în grădina Boboli, apoi la Uffizi, iar în cele din urmă la Muzeul Naţional.

Statuia a fost începută probabil în 1525–1526 (Popp). În privinţa subiectului opiniile diferă: după Thode,

---

[1] De un Apolo care scotea o săgeată din tolbă (it.).

Knapp, Mackowsky şi Popp e vorba de un *David* (Popp presupune că statuia a fost executată pentru nişa din stînga sus a mormîntului celor doi duci din Capela Medici).

Contradicţia aceasta ar putea fi explicată, după părerea noastră, prin următoarea ipoteză: cînd Baccio Valori, guvernatorul Florenţei aflată sub stăpînirea familiei Medici, îi cere lui Michelangelo o statuie, către toamna anului 1530, artistul transformă pe *David*, abia eboşat, într-un *Apolo*: obiectul din spate care era, la origine, o praştie este preschimbat în tolbă pentru săgeţi, iar obiectul rotund de sub piciorul drept, care trebuia să fie capul lui Goliat, devine eboşa discului soarelui.

26. HERCULE ŞI CACUS, *Florenţa, Casa Buonarroti.* Î. 41 cm.

Grup în argilă. Machetă originală. Grupul a fost reconstituit de Johannes Wilde. Stare fragmentară.

Studiu pentru un grup monumental, înalt de 5 m. care trebuia să fie ridicat în faţa palatului Senioriei, ca pandant al lui *David.* Macheta a fost executată probabil în 1528. Grupul în marmură n-a fost executat niciodată de Michelangelo, ci de Bandinelli, care a făcut un *Hercule şi Cacus*, aflat astăzi în faţa palatului Senioriei.

Springer (*Raffael u. Michelangelo*, II, pp. 36 şi 354, nr. 10) şi Wilde au formulat ipoteza, nu pe deplin convingătoare, că e vorba de un grup reprezentînd Victoria destinat mormîntului lui Iuliu al II-ea, cu alte cuvinte de pandantul grupului *Victoriei*, astăzi la palatul Senioriei (Wilde, *J.d.Kh.S.*, 1928, p. 199 şi urm.).

Ideea acestui grup datează din 1508, cînd a fost rezervat în acest scop un bloc de marmură la Carrara, din care Michelangelo intenţiona să facă un grup statuar reprezentînd pe *Hercule şi Anteu* (un ecou al acestei prime versiuni se găseşte poate în *Potopul* de pe bolta Capelei Sixtine: grupul tatălui cu fiul său mort). În 1525 Clement al VII-lea îi încredinţează execuţia acestui grup lui Bandinelli, în vreme ce Senioria voia să i-o încredinţeze lui Michelangelo. Atunci au fost executate probabil schiţele în sangvină pentru *Hercule şi Anteu* (T. nr. 91 şi 92). Cu toate acestea papa îi dă blocul lui Bandinelli, care începe lucrul. Dar în 1528, după plecarea familiei

Medici, Senioria pune din nou mîna pe blocul început de Bandinelli şi i-l dă lui Michelangelo, care a executat probabil atunci grupul în argilă (terra secca) reprezentînd pe *Hercule şi Cacus* sau *Samson şi un Filistin.* Absenţa oricărui atribut ne impiedică să determinăm cu toată certitudinea dacă e vorba de *Hercule şi Cacus* (după cum presupune Thode), sau de *Samson şi un Filistin* (după cum presupun Bode şi Frey).

După căderea Republicii florentine, Clement al VII-lea i-a dat din nou blocul lui Bandinelli, care a şi terminat grupul *Hercule şi Cacus* la 1 mai 1534. Trebuie, fără îndoială, să datăm după 1529–1530 un alt proiect: grupul *Samson cu doi Filistini*, al cărui original s-a pierdut şi care este cunoscut numai datorită mai multor copii plastice şi a nenumărate desene.

27. CAPELA MEDICI, ARHITECTURA.

Pereţii sînt articulaţi printr-un dublu sistem de pilaştri corintici şi de arhitrave de «*pietra serena*» gri-negru. Arhitectura mormintelor, a uşilor şi a tabernacolelor este de marmură albă. Pereţii sînt văruiţi, dar la origine trebuiau să fie, cel puţin parţial, decoraţi cu fresce — în orice caz tondo-urile pandantivelor şi casetele cupolei (aceste ultime fresce începute de Giovanni da Udine, dar neterminate, căci n-au fost pe placul papei Clement al VII-lea). Lunetele de deasupra mormintelor trebuiau, fără îndoială, să-şi aibă frescele lor. Potrivit ipotezei lui Popp, schiţele reprezentînd Lupta împotriva şerpilor şi Vindecarea cu ajutorul şarpelui de aramă (T. nr. 107) sînt proiecte pentru frescele din lunetele de deasupra mormintelor celor doi duci, iar desenele cu Învierea lui Hristos (T. nr. 108, 109, 110) ar fi proiecte pentru luneta de deasupra Fecioarei. Importante părerile lui Wilde în: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1955, p. 54 şi urm.

Baza goală pe care e aşezată *Fecioara*, ca şi *Sfîntul Cosimo* de Montorsoli şi *Sfîntul Damian* de Montelupo a fost executată după un desen de Michelangelo (Vasari, *Carteggio*, II, p. 461) şi este de fapt fundamentul decoraţiei arhitectonice în marmură albă a acestui perete, care n-a fost executată niciodată. Rămăşiţele pămînteşti ale lui Lorenzo Magnificul şi ale fratelui său Giuliano au fost înmormîntate în această bază-sarcofag în 1559.

28. AURORA, *Florența, Capela Medici.*
L. blocului 2,03 m.

Sculptură în ronde-bosse din marmură, lustruită, cu excepţia picioarelor şi a draperiei. În spatele personajului, blocul este eboşat în formă de stîncă.

Statuia a fost începută în octombrie 1524; în 1526 era aproape gata. La 16 iunie 1531 stadiul de finisare al statuiei era acelaşi ca şi astăzi.

Aurora este menţionată pentru prima dată într-o scrisoare de-a lui Giovanbattista di Paolo Mini din 29 septembrie 1531 (Gaye, II, p. 228 şi urm.). Vasari 1550 şi 1568, p. 133; Doni, *I Marmi*, III, p. 22 şi urm.; Borghini, *Il Riposo*, I, p. 65 şi urm.; Bocchi-Cinelli, p. 533 şi urm.; Thode, *Kr. U.*, I, p. 526 şi urm.; Steinmann, *Geheimniss* p. 89; Popp, p. 143; Panofsky, *Iconology*, p. 207; Tolnay, III, p. 132 şi urm.

Poza i-a fost inspirată de zeul fluvial sau zeul munţilor de pe Arcul lui Septimiu Sever şi a fost utilizată de Michelangelo în luneta Abia de pe bolta Capelei Sixtine (Steinmann, p. 89).

Statuia reprezintă trupul unei fecioare. Atributele *Aurorii* sînt vălul de pe cap, simbol al doliului, şi banda de pe piept, simbol al sclaviei.

29. AMURGUL, *Florența, Capela Medici.*
L. blocului 1,95 m.

Sculptură în ronde-bosse din marmură, în parte neterminată (capul, mîinile, picioarele).

Statuia a fost începută în octombrie 1524, iar în 1525 era aproape terminată; la 29 septembrie 1531 statuia a fost adusă în stadiul în care se află şi astăzi. Personajul este o dezvoltare a nudurilor de culoarea bronzului de deasupra triunghiului lui *Ezechiel* de pe bolta Capelei Sixtine (Tolnay, II, p. 70), care i-au fost inspirate artistului de divinităţile fluviale şi ale munţilor de pe Arcul lui Septimiu Sever. Personajul nu are atribute.

Pentru literatură, a se vedea *Aurora.*

30. NOAPTEA, *Florența, Capela Medici.*
L. blocului 1,94 m.

Sculptură în ronde-bosse din marmură, lustruită, cu excepţia braţului stîng, a mîinilor şi a împletiturii părului. Bra-

ţul stîng a fost probabil deteriorat încă de pe vremea execuţiei (Doni, *I Marmi*, 1552).
Statuia a fost începută între martie şi iunie 1526 şi adusă în stadiul actual în august 1531. Corpul este caracterizat ca cel al unei mame, simbolizînd fără îndoială fertilitatea Nopţii (Bocchi-Cinelli, p. 533). Atributele sînt cornul lunii şi steaua pe diademă, bufniţa, o mască şi o ghirlandă neterminată, probabil din maci. Poza derivă dintr-un sarcofag antic (astăzi pierdut, cunoscut numai din cîteva desene din secolul al XVI-lea, în *Codex Pighianus*, Berlin, reprezentînd-o pe *Leda)*. Michelangelo a utilizat acelaşi motiv antic în cartonul său pentru *Leda*.
Un superb desen cu studii pentru braţele *Nopţii* este conservat la Haarlem, Muzeul Teyler.
Un tînăr umanist, Giovanni Strozzi, a scris în 1545 o epigramă privind *Noaptea* (Frey, *Dicht.*, CIX, 16) la care Michelangelo a răspuns (Frey, *Dicht.*, CIX, 17).
Pentru literatură, a se vedea *Aurora.*

31. ZIUA, *Florenţa, Capela Medici.*
L. blocului 2,85 m.
Sculptură în ronde-bosse din marmură, neterminată (capul şi mîna dreaptă sînt numai eboşate).
Statuia a fost începută între martie şi iunie 1526 şi adusă în stadiul actual probabil după iulie 1533.
Menţionată pentru prima dată chiar de Michelangelo ca « El dì » într-o notă autografă (Frey, *Dicht.*, XVII) în jurul anului 1523. Poza statuiei (spatele, braţul stîng şi capul) derivă din cea a Pruncului Isus din *Madonna della scala.* Unul din nudurile de culoarea bronzului de pe bolta Capelei Sixtine este, de asemenea, o anticipaţie a *Zilei.* Modeleul torsului este inspirat, după toate probabilităţile, de Torsul de la Belvedere.
Numeroase desene pregătitoate de-ale lui Michelangelo sînt păstrate la Oxford şi Haarlem.
Pentru literatură, a se vedea *Aurora.*

32. LORENZO DE' MEDICI, *Florenţa, Capela Medici.*
Î. 1,78 m.
Sculptură în ronde-bosse din marmură, nu total lustruită.
Colaborarea lui Giovanni Antonio Montorsoli este atestată de Vasari. Armura, casca şi capul de liliac de pe casetă sînt probabil de Montorsoli. Faţa, mîinile şi armura nu sînt lustruite.

Statuia, începută probabil în octombrie 1524, pare să fi fost în curs de execuție în octombrie 1525; în septembrie 1531 nu era încă terminată. Încă din secolul al XVI-lea, statuia a fost denumită « Il Pensieroso » (Vasari).

Lorenzo de'Medici, duce de Urbino (1492—1519), era nepotul papei Leon al X-lea şi fiul lui Pietro de'Medici. Machiavelli i-a dedicat lucrarea sa *Principele.* Michelangelo n-a căutat o asemănare cu chipul defunctului, așa cum atestă portretele lui Lorenzo. Motivul figurii este o dezvoltare a profetului *Isaia* de pe bolta Capelei Sixtine. Cotul stîng se sprijină pe o casetă decorată cu o mască de liliac. Casetă care a fost interpretată ca un simbol al parcimoniei ducelui, dar pare mai plauzibil a fi interpretată ca o casetă destinată strîngerii obolurilor, cu alte cuvinte ca o emblemă a morţii. Gestul mîinii stîngi, care atinge buzele cu degetele, este expresia tradițională a contemplației. (Vezi Tolnay, III, p. 139 și urm.).

33. GIULIANO DE' MEDICI, *Florența, Capela Medici.*
Î. 1,73 m.

Sculptură în ronde-bosse din marmură, lustruită, în parte de G.A. Montorsoli (Vasari).

Începută între martie și iunie 1526; la 25 iulie 1533 nu era încă terminată.

Printr-un desen aflat la Luvru (o copie după Michelangelo) este cunoscută o versiune anterioară, unde Giuliano este reprezentat gol, cu un sceptru în mînă, ca în reprezentările apoteozei unui erou, în antichitate.

Giuliano de'Medici, duce de Nemours (1479—1516), era fratele papei Leon al X-lea. A fost prieten cu Castiglione, care a făcut din el un protagonist al *Curteanului* său. Portretele lui Giuliano arată că Michelangelo n-a căutat să redea, în statuia sa, asemănarea cu defunctul. Atitudinea personajului este o dezvoltare a atitudinii profetului *Ioil* de pe bolta Capelei Sixtine şi celei a lui *Moise* de la mormîntul lui Iuliu al II-lea. Pe genunchi ține « bastonul Sfintei Biserici », în mîna dreaptă diferite monede, interpretate în general ca o aluzie la generozitatea ducelui, dar care reprezintă, după toate probabilitățile, banii destinați obolului, fiind, de asemenea, un simbol al morții.

Interpretarea pe care o dă Michelangelo acestui mormînt ne este cunoscută din fragmentul unui poem scris de mîna sa pe o foaie aflată la Casa Buonarroti, Florența (cf. Frey, *Dicht.*, 17).

Modelul, de mici dimensiuni, astăzi pierdut, îl reprezenta pe duce gol, cum se poate vedea în desenele lui Tintoretto de la Oxford, Christ Church, executate după acest model, sau după o copie. Un desen original pentru mîna dreaptă se păstrează în arhivele Buonarroti (T. nr. 99). Fața, mîinile și genunchii au fost terminați de Michelangelo; detaliile secundare, ca decorația armurii și ciucurii, de Giovanni Antonio Montorsoli (Vasari). Acesta a lucrat la statuie în 1533. Pe armură se află o mască, iar alta pe partea posterioară. (Vezi Tolnay, III, p. 141 și urm.).

34. FECIOARA, *Florența*, *Capela Medici*.

Î. 2,26 m. (cu baza).

Sculptură în ronde-bosse din marmură, neterminată, cu excepția Pruncului.

Blocul este menționat în 1521, iar statuia mai era încă în curs de execuție după septembrie 1531. Statuia actuală pare să fie o a doua versiune. Blocul era la origine mai lat, cum se poate vedea și astăzi, după bază. Michelangelo a păstrat conturul blocului în partea stîngă, în vreme ce din partea dreaptă a scos mult material, transformînd astfel prima sa idee.

Există două schițe în peniță pentru statuia *Fecioarei*, din preajma anului 1524 (T. nr. 88). Motivul Pruncului este o dezvoltare a Pruncului din luneta lui *Iosif* de pe bolta Capelei Sixtine.

În ceea ce privește dezvoltarea ideii acestei Fecioare care l-a obsedat pe Michelangelo, cf. Tolnay: *Le Madonne di Michelangelo*, Roma, Accademia dei Lincei, 1968.

35. TÎNĂR GHEMUIT, *Leningrad*, *Ermitaj*.

Î. 54 cm.

Statuetă în marmură, neterminată.

Executată în jurul anului 1524. Statueta trebuia să fie așezată pe cornișa superioară a mormîntului lui Lorenzo (Popp, *Med. Kap.*, p. 124). Pe desenul ce reprezintă mormîntul (T. nr. 57) poate fi recunoscută. Cu toate acestea, în execuția arhitecturii mormîntului, pe cornișă nu este prevăzut nici un loc pentru statuete.

De o calitate superioară, probabil de mîna lui Michelangelo. După Kriegbaum, opera ar aparține lui Tribolo, după Wittkower *(Burl. Mag.*, 1941, I, p. 133) lui Pierino da Vinci.

În secolul al XVIII-lea statueta se afla în colecţia Medici.

În 1787 a fost achiziţionată de L. Brown, de unde a trecut la Academia de Arte Frumoase de la Petersburg.

În 1851 a fost mutată la Ermitaj.

36. MODEL PENTRU UN ZEU FLUVIAL, *Florenţa, Casa Buonarroti.*

L. actuală 1,80 m. (după un document din epocă statuia întreagă trebuie să fi măsurat 2,32 m.).

Argilă, lemn, lînă.

Fragment.

Michelangelo a executat modelele de mari dimensiuni a doi zei fluviali care au fost puşi, în Cinquecento, sub *Auroră* şi *Crepuscul* (Doni, *I Marmi*, III, p. 24). Aceste modele sînt menţionate pentru prima dată la 4 aprilie 1524 (Frey, *Briefe*, p. 223.). În iunie 1526, realizarea lor în marmură nu fusese încă începută. Modelul de la Academie a fost probabil executat între 1524–1525. (A fost uneori atribuit, cu argumente puţin valabile, de către Karl Frey şi Popp, şcolii lui Michelangelo.) A fost aşezat pe bază de Ammannati, într-o poziţie diferită de cea pe care o prevăzuse Michelangelo, care poate fi reconstituită după diferite copii vechi; cotul drept şi gamba dreaptă trebuiau să atingă soclul. (Wilde, *Belvedere*, 1927, p. 43, nota.)

Modelul se afla în colecţia marelui duce Cosimo I, care i l-a dăruit lui Bartolommeo Ammannati, iar acesta l-a oferit în 1583 Academiei. Transportat, la cererea lui Charles de Tolnay, în 1965 la Casa Buonarroti.

În legătură cu diferitele versiuni de zei fluviali la Michelangelo, a se vedea Tolnay, III, p. 148 şi urm.

37. VICTORIA, *Florenţa, palatul Senioriei.*

Î. 2,61 m.

Sculptură în ronde-bosse din marmură, în mare parte lustruită (cu excepţia capului adolescentului, din care nu este executată decît pupila dreaptă). Wittkower *(Burl. Mag.*, 1941, I, p. 133) atribuie capul acesta lui Vincenzo Danti, părere puţin convingătoare. Bătrînul războinic e numai eboşat.

Lucrare executată pentru mormîntul papei Iuliu al II-lea, probabil pentru cel de al cincilea proiect, din 1532. Trebuia să fie, fără îndoială, plasată în nişa de la stînga lui *Moise*. În păr o cunună din frunze de stejar, emblema familiei della Rovere.

În privinţa datei execuţiei, părerile diferă. După Kriegbaum (p. 35), statuia ar fi din 1506, pentru primul proiect al mormîntului — părere neconvingătoare —, după Thode din 1519, după Popp *(Burl. Mag.*, 1936, II, p. 207) din 1527, iar după Justi din ultima parte a şederii artistului la Florenţa, 1533—1534.

Poziţia braţului reia motivul din *David-Apolo*. Proporţii alungite. După moartea lui Michelangelo (martie 1564), Lionardo Buonarroti şi Daniele da Volterra propun ca statuia aceasta, împreună cu alte blocuri, să fie folosită pentru mormîntul maestrului. Vasari scrie (18 martie 1564) că ducele Cosimo I e de acord. La sfîrşitul lui 1564 statuia a fost transportată la palatul Senioriei, în Salonul regal; în 1868 la Bargello; în 1920 dusă din nou în palatul Senioriei.

Grupul lui Giovanni da Bologna, *Virtutea biruind Viciul* (Florenţa. Muzeul Naţional), a fost executat pentru a face pandant grupului lui Michelangelo în Salonul regal din palatul Senioriei (Vasari, *Vita di G. da Bologna)*.

38. SCLAV SPRIJININDU-SE CU MÎNA STÎNGĂ DE UN TRUNCHI, *Florenţa, Casa Buonarroti.*

Î. 2,34 m. (înălţime totală); 2,12 m. (numai statuia). Sculptură în ronde-bosse din marmură, eboşată; la origine, statuia făcea parte din colecţia marelui duce al Florenţei şi fusese plasată într-o construcţie de cărămidă în a doua curte a palatului Pitti. După aceea (1963) a fost expusă lîngă perete, în aceeaşi curte a palatului Pitti; la cererea lui Charles de Tolnay, în 1965 (iunie) a fost transportată la Casa Buonarroti.

Atribuită lui Michelangelo şi identificată cu unul din sclavii destinaţi mormîntului papei Iuliu al II-lea, de Tolnay în *Commentari*, 1965, pp. 85—96. Unde se află şi indicaţia că statuia a fost menţionată de Vasari, care spune că Michelangelo a eboşat la Florenţa cinci blocuri de marmură pentru mormîntul lui Iuliu al II-lea, adică statuia respectivă şi cei patru sclavi aflaţi astăzi la Academie.

39. SCLAV TÎNĂR, *Florența, Academia de Arte Frumoase.*
Î. 2,57 m. (înălţime totală) 2,35; m. (fără bază).
Sculptură în ronde-bosse din marmură, eboşată. Blocul a fost completat în partea de jos cu ghips.
Executat probabil pentru al cincilea proiect al mormîntului papei Iuliu al II-lea, între septembrie 1530 și aprilie 1534. *Sclav* din partea frontală, în centru stînga. Alte date propuse: 1519 (Justi, Thode, Kriegbaum, Laux), 1527–1530 (Popp).
Judecînd după calitate, este vorba de un original de Michelangelo (și nu, după cum presupun Adolf Hildebrandt şi Kriegbaum, o statuie executată de un elev de-al lui Michelangelo, pe baza marilor modele ale maestrului).
Motivul este, în parte, dezvoltarea *Sclavului murind* de la Luvru.
Peste piept are o bandă în diagonală, simbolul sclaviei.
O machetă în ceară, atribuită lui Michelangelo, se află la Londra, Victoria and Albert Museum.
După moartea lui Michelangelo, cei patru *Sclavi* de la Academie şi *Sclavul* de la Casa Buonarroti au fost dăruiţi de către nepotul său, Lionardo Buonarroti, marelui duce Cosimo I (Baldinucci, VIII, 29; Bocchi-Cinelli; Soldini). Cosimo I l-a însărcinat pe Buontalenti să folosească cei patru *Sclavi* ca atlanţi în grota sa din grădina Boboli (Soldini, *Il reale Giardino di Boboli*, f.a., p. 132). În 1908 cele patru statui au fost transferate la Academia de Arte Frumoase.

40. SCLAV BĂRBOS, *Florența, Academia de Arte Frumoase.*
Î. 2,63 m. (înălţime totală); 2,48 m. (fără bază).
Sculptură în ronde-bosse din marmură, eboșată. Blocul a fost completat în partea de jos cu ghips.
Executat probabil pentru al cincilea proiect al mormîntului papei Iuliu al II-lea, între 1530 şi 1534. *Sclav* din partea frontală, în centru dreapta. Alte date propuse: vezi *Sclav tînăr* nr. 39.
Capul, care alcătuieşte un dreptunghi, seamănă cu *Jupiter* din Otricoli. Corpul este legat cu cîteva benzi, simboluri ale sclaviei.
Popp (*Burl. Mag.*, 1936, II, p. 202 şi urm.) presupune că un mic model, de o calitate excepţională, aflat la

British Museum, fusese destinat acestei statui. Originea motivului datează, după Popp, din 1505 (vezi desenul lui Michelangelo, Paris, Luvru, Popp, pl. I, 5).
Pentru proveniență, a se vedea *Sclav tînăr* nr. 39.

41. SCLAV NUMIT « ATLAS » *Florența, Academia de Arte Frumoase.*
Î. 2,78 m. (înăţime totală); 2,08 m. (fără bază).
Sculptură în ronde-bosse din marmură, eboşată. Bloc original de formă trapezoidală. A fost completat în partea de jos cu ghips. Lucrat în diagonală în blocul care, în două părţi, a rămas intact.
Executat probabil pentru a cincea versiune a mormîntului papei Iuliu al II-lea, între 1530 şi 1534. *Sclav* din colţul stîng al faţadei principale. Alte date propuse: vezi *Sclav tînăr* nr. 39.
În spatele personajului, la colţul blocului, se vede o formă abia eboşată care pare să fie o frunză de acant. Faţa abia eboşată, deasupra mîinii stîngi; numai ochii, fruntea şi o parte din nas sînt vizibile. O bandă pe genunchiul stîng, o alta pe genunchiul drept, mai puţin vizibile. Modeleul torsului este de foarte bună calitate. Pe spatele statuiei, un cap caricatural văzut din profil, gravat, în piatră.
Pentru proveniență, a se vedea *Sclav tînăr* nr. 39.

42. SCLAV TREZINDU-SE, *Florența, Academia de Arte Frumoase.*
Î. 2,67 m. (înălţime totală); 2,38 m. (fără bază și fără partea de sus).
Sculptură în ronde-bosse din marmură, eboşată. Lucrat în diagonală, astfel că cele două margini ale blocului au rămas aproape intacte. Forma blocului este paralelipipedică. A fost completat în partea de jos cu ghips.
Executat probabil pentru al cincilea proiect al mormîntului lui Iuliu al II-lea, între 1530 şi 1534. Destinat colţului drept al părţii frontale. Alte date propuse: vezi *Sclav tînăr* nr. 39.
Se pare că Michelangelo a avut intenţia să execute o bandă deasupra piciorului drept. Modeleul torsului, cu tripla lui înclinare, este de cea mai bună calitate.
Pentru proveniență, a se vedea *Sclav tînăr* nr. 39.

43. BUSTUL LUI BRUTUS, *Florența, Muzeul Național (Bargello).*
Î. 74 cm. (fără bază); 95 cm. (cu bază).
Bust în marmură, neterminat. Baza, curbată la mijloc, este sculptată în acelaşi bloc de marmură ca și bustul, care este scobit în partea posterioară.
Executat la Roma după 1539, la îndemnul lui Donato Giannotti, pentru cardinalul Niccolò Ridolfi (Vasari). Ucenicul Tiberio Calcagni termină draperia, o parte din gît şi concavitatea posterioară (Vasari; Grünwald).
Pe bază, o placă de bronz unde este săpat un distih, atribuit de Richardson cardinalului Bembo, iar de R. Ridolfi chiar lui Giannotti:

M. DUM . BRUTI . EFFIGIEM A.
SCULPTOR . DE . MARMORE . DUCIT
IN . MENTEM . SCELERIS . VENIT
B. ET . ABSTINVIT[1] F.

Această interpretare dată de către autorul distihului faptului că artistul nu a terminat bustul nu corespunde, bineînţeles, adevăratelor motive ale lui Michelangelo. După informaţiile date de Vasari, modelul ar fi fost o gemă antică, proprietatea lui Giuliano Cesarino. Drapajul şi mişcarea capului, întors spre stînga, i-au fost inspirate de bustul antic al lui Caracalla, aflat la Neapole, Muzeul Naţional (Thode) şi al lui Popienus, aflat la Roma, Muzeul Capitoliului. Capul din profil de pe fibulă i-a fost inspirat de medaliile antice reprezentîndu-l pe Brutus. Portheim crede că figura lui Brutus este un portret ideal al lui Lorenzino de'Medici, ucigaşul lui Alessandro de' Medici († 1537), şi presupune că Michelangelo i-a ridicat astfel un monument lui Lorenzino, « noul Brutus ». Capul de pe fibulă ar putea fi portretul lui Giannotti.
În privința asimetriei celor două părți ale feței, ca și în privința semnificației simbolice a dreptei şi a stîngii, vezi Bachoffen, *Mutterrecht*, p. 98, şi P. Abraham. « Une figure, deux visages » în *Nouvelle Revue française*, 1934, p. 409 şi urm. și p. 585 şi urm.

---

[1] În timp ce sculptorul scotea din marmură imaginea lui Brutus i-a venit gîndul nelegiuirii şi s-a oprit (lat.).

Bustul a fost achiziţionat între 1574 şi 1587 de către marele duce Francesco de'Medici pentru vila sa La Petraia de lîngă Florenţa *(Rep. f. Kw.*, XIX, p. 418). În secolul al XVIII-lea se afla în Sala Inscripţiilor din colecţia marelui duce.

44. JUDECATA DE APOI, *Vatican, Capela Sixtină.*
Î. 17 m. (cu soclul); L. 13,30 m.
Frescă.

Pentru starea de conservare vezi Biagetti (în De Campos-Biagetti: *Il Giudizio Universale di Michelangelo*, p. 130 şi urm.). *Sfîntul Biagio* şi *Sfînta Caterina* au fost repictate în întregime; altor personaje Daniele da Volterra le-a adăugat draperii. Starea originară a acestora poate fi reconstituită pe baza copiei *Judecăţii de apoi* efectuată de M. Venusti, Neapole, muzeul palatului Capo di Monte, şi a mai multor gravuri. Albastrul (ultramarin) de pe fondul frescei şi-a schimbat tonul cu timpul. (Partea inferioară a cerului din partea stîngă curăţită în mod nefericit.)

În toamna anului 1533 (după toate probabilităţile la 22 septembrie), papa Clement al VII-lea l-a însărcinat pe Michelangelo să execute, în Capela Sixtină, pe peretele de la intrare, o *Cădere a îngerilor răzvrătiţi*, iar pe peretele altarului o *Înviere a lui Hristos*. Proiectul *Căderii* a fost părăsit încă din martie 1534. Paul al III-lea a reînnoit comanda. În aprilie 1535 încep să se ridice schelele pentru prepararea peretelui. Cartonul *Judecăţii de apoi* a fost terminat în septembrie 1535. După Dorez, Michelangelo a început executarea frescei în aprilie 1536 (în iunie-iulie 1536 după Biagetti).

Partea superioară a frescei a fost terminată la 15 decembrie 1540, căci la data aceasta au fost date jos schelele. Fresca, aproape terminată, a fost descoperită la 31 octombrie 1541 (Dorez); iar la 18 noiembrie 1541 era complet terminată. Documentele referitoare la istoricul *Judecăţii de apoi* au fost reunite de Pogatscher, în Steinmann, *Sixt. Kap.*, p. 742 şi urm. şi de A. Mercati, în De Campos-Biagetti, *op. cit.*, I, p. 167 şi urm. Important, de asemenea, şi L. Dorez, *La cour du pape Paul III*, Paris, 1932.

Prima schiţă a ansamblului acestei compoziţii (Frey, *Handz.*, 20) aflată la Casa Buonarroti nu conţine încă lunetele de sus. În centru, jos, Michelangelo ţine cont încă de altarul lui Perugino, în jurul căruia a desenat cîteva grupuri (cf. Wilde, *Graphische Künste*, 1936, p. 8). Gestul de condamnare al lui Hristos în ipostaza de Judecător i-a fost inspirat artistului de anumite *Judecăţi de apoi* anterioare (de pildă cea din Pisa, Camposanto; sau medalionul lui Bertoldo di Giovanni [Bode]; ca şi Giovanni di Paolo, Siena, Pinacoteca). Artistul a folosit el însuşi gestul acesta pentru *Jupiter tonans* din desenele sale reprezentînd *Căderea lui Faeton.* Numeroase motive din grupul celor aleşi din stînga sînt reluări din *Bătălia de la Cascina.* În grupul celor înviaţi din morţi s-a observat influenţa lui Signorelli. Numeroase motive i-au fost inspirate de statuara antică *(Sfîntul Bartolomeu* din Torsul de la Belvedere; *Hristos-Judecător* din Apolo de la Belvedere).

Soclul *Judecăţii de apoi,* al cărui proiect se păstrează la Galleria Spada din Roma, trebuia să fie decorat de Pierino del Vaga.

S-au păstrat mai multe schiţe şi studii pentru *Judecata de apoi* (cf. Tolnay, *Michelangelo*, V, Princeton, N.J., 1960).

Unii autori au crezut, dar fără temei, că cea mai importantă sursă de inspiraţie a lui Michelangelo se află în imnul medieval *Dies irae, dies illa* (Hettner, Thode, De Campos). Pe de altă parte teza aceasta a fost combătută în mod judicios, arătîndu-se că *Dies irae, dies illa* a inspirat fresca de la Pisa, în vreme ce în fresca lui Michelangelo partea a doua a imnului nu-şi află nici un fel de corespondenţă (Lanckoronska, *Annales Institutorum*, Roma V, 1932–1933, p. 122 şi urm.). Influenţa *Divinei Comedii* a lui Dante (exagerată de unii autori, ca Borinski şi Steinmann) nu se vede decît în scena în care apar *Caron* şi *Minos*, la dreapta jos. În ceea ce priveşte influenţa doctrinei justificării numai prin credinţă, a Bibliei şi a miturilor astrale, vezi textul.

45. RAŞELA (Viaţa contemplativă), *Roma*, *San Pietro in Vincoli.*
Î. 1,97 m.

Sculptură în ronde-bosse din marmură, lustruită. Lucrată în întregime de Michelangelo, şi nu de Raffaello da Montelupo, căruia Michelangelo intenționase să-i încredinţeze finisajul.

Începută de Michelangelo înainte de 20 iulie 1542, după Wilde *(Windsor Cat.*, p. 253), în 1532–1533. Destinată nişei din stînga jos în ultimul proiect pentru mormîntul lui Iuliu al II-lea, în locul fixat mai întîi pentru grupul *Victoriei*, apoi pentru *Sclavul murind* de la Luvru. Baza cu muluri din nișă a fost adăugată, ca și cea din nișa care-i face pandant, atunci cînd au fost plasate statuile, în scopul de a micşora înălţimea nişei (Kriegbaum). Condivi şi Vasari denumesc personajul « Vita contemplativa ». După Condivi, i-a fost inspirată artistului de către Dante *(Purg.*, XXVII, 97 și urm.). Vezi de asemenea și Landino, *Disputationes camaldulenses*. Motivul statuiei i-a fost inspirat de reprezentările Speranţei sau ale Credinţei de pe mormintele precedente (Burger). Execuția, cu o simplificare a planurilor, vădește că Michelangelo a lucrat cele două statui în scopul de a fi văzute de la distanţă.

Copie în bronz aflată la Roma, Sant'Andrea della Valle, capela Strozzi.

46. LIA (Viața activă), *Roma, San Pietro in Vincoli.* Î. 2,09 m.

Sculptură în ronde-bosse din marmură, lustruită (părul executat probabil de un ucenic).

Executată, ca şi precedenta statuie, înainte de 20 iulie 1542 și destinată nișei din dreapta jos a mormîntului lui Iuliu al II-lea, în locul fixat mai întîi pentru grupul *Victoriei*, apoi pentru *Sclavul răzvrătit.*

Vasari şi Condivi denumesc personajul « Vita attiva ». După Condivi, ar fi inspirat din Dante (*Purg.*, XXVII, 97 și urm.). Obiectul din mîna dreaptă a fost interpretat ca fiind o oglindă (Condivi, Vasari și Ripa, *Iconologia*, 1603, p. 513), dar se pare că este vorba de o diademă (Thode). Cu mîna stîngă ține o cunună de lauri, « la ghirlanda » lui Dante. În copia lui Sant'Andrea della Valle, capela Strozzi, obiectul din mîna dreaptă pare să fie o lampă cu ulei sau un vas pentru parfum.

Motivul personajului pare să-i fi fost inspirat de reprezentările carității de pe mormintele anterioare.

Copie în bronz aflată la Roma, Sant'Andrea della Vale, capela Strozzi.

47. CONVERTIREA SFÎNTULUI PAVEL, *Vatican, Capela Paulină.*

Î. 6,25 m.; L. 6,61 m.

Frescă.

În legătură cu starea de conservare, vezi Baumgart-Biagetti, p. 39 şi urm.

Planul lui Paul al III-lea de a pune să i se împodobească capela particulară cu fresce este menţionat pentru prima dată la 12 octombrie 1541, într-o scrisoare de-a cardinalului Alessandro Farnese. Lucrările au început la sfîrșitul lui octombrie sau începutul lui noiembrie 1542 (Milanesi, p. 488). Una din fresce era terminată la 12 iulie 1545, cînd papa a vizitat capela. Fresca aceasta este, după toate probabilităţile, *Convertirea Sfîntului Pavel* căci este mult mai aproape, în ceea ce priveşte stilul, de *Judecata de apoi* (vezi Dvorák, p. 129 și urm.; Neumeyer, *Z.f.b.K.*, 1929, p. 173 şi urm.; Baumgart-Biagetti, p. 17). În 1545, a izbucnit un incendiu în capelă care a distrus acoperișul; fresca pare să nu fi fost prea deteriorată. Documente în legătură cu această capelă, strînse de Baumgart-Biagetti, p. 69 și urm.; Frommel în *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1964, p. 1 și urm.

Gravură de Béatrizet, Bartsch nr. 33.

48. RĂSTIGNIREA SFÎNTULUI PETRU, *Vatican, Capela Paulină.*

Î. 6,25 m.; L. 6,61 m.

Frescă.

În legătură cu starea de conservare, vezi Baumgart-Biagetti, p. 39 şi urm.

Începută în august 1545 (după Redig de Campos); la 13 octombrie 1549, cu prilejul unei vizite făcută de papă, fresca nu era complet terminată. A fost terminată probabil în 1550 (vezi Baumgart-Biagetti, p. 17).

O schiță pentru unul din personajele din grupul de la dreapta sus se află la Haarlem, muzeul Teyler (Frey-Knapp. nr.. 326, 327), identificată de Baumgart, *op. cit.*, p. 31. O bucată de carton pentru colţul stîng de jos al frescei este la Neapole, muzeul palatului Capo di Monte (Steinmann, *Boll. d'Arte*, 1925, p. 11 şi urm.). Documente în legătură cu această capelă, strînse de Baumgart-Biagetti, p. 69 și urm.

49. COBORÎREA DE PE CRUCE, NUMITĂ PIETÀ,

Florența, Santa Maria del Fiore.

Î. 2,26 m.

Grup în marmură, parțial lustruit (corpul lui Hristos și al Mariei Magdalena, acesta din urmă de Tiberio Calcagni). Începută înainte de 1550, deoarece se află menționată în prima ediție Vasari, 1550, compusă între 1546—1547. În 1553, Condivi face mențiunea că nu a fost încă terminată. Înainte de 3 decembrie 1555, data morții ucenicului Urbino, mutilată în parte chiar de Michelangelo (Vasari). În 1561, Michelangelo dăruiește acest grup lui Francesco Bandini.

Cosimo al III-lea pune să fie adus la Florența. Transferul trebuie să fi avut loc între 1652 și 1674, căci în 1652 se menționează că statuia se află încă la Roma *nel giardino che fù del Signore cardinal Bandini a Monte Cavallo*[1] (vezi Ottonelli și Berrettini, *Trattato della pittura*, Firenze, 1652, p. 210). În 1674, numita *Pietà*, a fost pusă în subteranul bisericii San Lorenzo de la Florența, cu toate că Falconieri ar fi vrut s-o expună în Capela Medici (vezi scrisoarea acestuia din 1674, publicată de Poggi în C. Mallarmé, *L'Ultima tragedia di Michelangelo*, Roma, 1929). În 1721, grupul a fost pus în spatele altarului principal din biserica Santa Maria del Fiore, iar în 1933 a fost transferat într-una din capelele tribunii nordice. Michelangelo a executat grupul acesta statuar pentru altarul capelei sale funerare, care trebuia să fie la Santa Maria Maggiore din Roma (Vasari, *Carteggio*, II, p. 59; Vasari, p. 218).

Grupul a fost mutilat de Michelangelo și apoi părăsit; restaurat și continuat de elevul său Tiberio Calcagni. Maria Magdalena, începută de Michelangelo (vezi spatele acesteia) a fost terminată și deteriorată de elevul său. Michelangelo a distrus el însuși brațul și piciorul stîng al lui Hristos (acesta din urmă lipsește); fragmentele brațului stîng au fost reconstituite de Tiberio Calcagni, care a restaurat de asemenea mîna dreaptă și sînul stîng al lui Hristos.

În inventarul lucrurilor lui Michelangelo, de la 5 aprilie 1566, scris de Daniele da Volterra (*Il Buonarroti*, vol.

---

[1] În grădina care aparținuse cardinalului Bandini la Monte Cavallo (it.).

I, 1866, p. 178), se poate citi: *Un ginocchio di marmo della Pietà di Michelangelo*[1], fără îndoială genunchiul de la piciorul stîng care lipsește (vezi Steinmann, *Bibliographie*, p. 145).

Compoziția este dezvoltarea unei *Pietà* aparținînd Vittoriei Colonna, inspirîndu-se și din anumite *Pietà* din Quattrocento, cum e cea de la muzeul din Cherbourg, atribuită lui Fra Filippo Lippi sau tinereții lui Botticelli. Cadavrul, în poziție verticală, este susținut de aceleași personaje ca și la Michelangelo: Fecioara și Maria Magdalena la dreapta și la stînga, iar la mijloc, în spatele lui Hristos, Nicodim. Poziția cadavrului este inspirată poate din xilografia lui Dürer din 1511, reprezentînd *Sfînta Treime.* Fața lui Nicodim este, după Vasari, autoportretul artistului. În copii, destul de numeroase, se vede și piciorul stîng al lui Hristos. De pildă Lorenzo Sabbatini, Roma, San Pietro; Santa Maria dei Monti, Roma, a treia capelă la dreapta, c. 1560—1570; Giacomo Cortese, denumit Borgognone, copie fără Maria Magdalena, Roma, Accademia di San Luca; în sfîrșit, gravuri.

50. PIETÀ, odinioară la Palestrina, *Florența*, *Academia de Arte Frumoase.*

Î. 2,53 m.

La origine în capela palatului Barberini de la Palestrina. Nici un document contemporan nu confirmă paternitatea lui Michelangelo. Dar compoziția aparține maestrului: cadavrul lui Hristos și Fecioara sînt aceleași ca și cele din prima versiune pentru *Pietà Rondanini*, dar inversate; Maria Magdalena este o figură inversată a Mariei Magdalena din acea *Pietà* aflată la Domul din Florența. Suprafața a fost executată probabil de unul din elevii lui Michelangelo. Unele părți (ca, de pildă, mîna dreaptă a Fecioarei și giulgiul lui Hristos) sînt executate pînă la cele mai mici amănunte. Alte părți sînt doar eboșate. Nu există nici o tranziție între realismul detaliat și părțile neterminate. Modeleul suprafeței este diferit de cel al originalelor lui Michelangelo. Blocul utilizat aici era la origine o parte dintr-o cornișă antică așa cum se vede pe verso. Atribuit pentru prima dată lui Michelangelo de către L. Cecconi, *Storia di Palestrina*, Ascoli, 1756; apoi de către Grenier, *B.d.B.A.*, 1907; opera este considerată originală şi de către Toesca, *Le Arti*, I, 1938–1939, p. 105 şi urm. Dar Nibby, *Analisi storico-topografica della carta dei dintorni di Roma*, 1837, o atribuie şcolii lui Bernini. Cf. John Pope-Hennessy în: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes*, Berlin, 1967, II, p. 105 şi urm.

---

[1] Un genunchi de marmură din *Pietà*, lucrarea lui Michelangelo (it).

51. PIETÀ RONDANINI, *Milano, Castello Sforzesco*.
Î. 1,95 m.
Grup în marmură, neterminat.

Prima versiune a fost începută în jurul anilor 1552–1553; a doua către 1555, după mutilarea grupului de la Santa Maria del Fiore. A treia versiune datează cu puţin înainte de moartea artistului, în 1564 (scrisoarea lui Daniele da Volterra din 11 iunie 1564, Daelli, nr. 34).

Din prima versiune, abandonată chiar de Michelangelo, sînt picioarele lui Hristos, lustruite, şoldul drept, un fragment din braţul drept lustruit, detaşat astăzi de corp, şi în sfîrşit un fragment eboşat din faţa Fecioarei, întoarsă către dreapta, în care se pot recunoaşte fruntea, ochii, nasul şi vălul. În vreme ce în prima versiune figura lui Hristos a fost terminată, Fecioara pare să fi rămas doar în stadiul de eboşă. Trei schiţe pentru prima versiune se păstrează la Oxford (Frey, *Handz.*, 239).

În ultimul an al vieţii sale, Michelangelo a refăcut capul Fecioarei, văzut acum din faţă, şi a sculptat, din umărul drept al Fecioarei, noul chip al lui Hristos. Braţul stîng al lui Hristos şi noul său braţ drept (perfect vizibil din spate) au fost eboşate din corpul Fecioarei. Mai tîrziu, baza a fost tăiată în parte în faţă (vezi degetele piciorului drept al lui Hristos) şi a fost gravată inscripţia.

Prima versiune a fost inspirată probabil de un tip de *Pietà* din evul mediu unde Fecioara şi Hristos stau în picioare. Unul din exemplele acestea îl constituie o *Pietà* din şcoala catalană de la Vercelli, aflată la muzeul Borgogna (publ. în *Bollettino d'Arte*, 1938, p. 120). Exista de asemenea un tip de Sfîntă Treime din evul mediu timpuriu unde Dumnezeu Tatăl, în picioare, ţine cadavrul lui Hristos (ca, de pildă, *Sfînta Treime* a maestrului din Flémalle de la Frankfurt), compoziţie care prevesteşte această *Pietà Rondanini*.

Procesul de execuţie a fost probabil următorul: mai întîi Michelangelo a eboşat prima versiune a Fecioarei şi a lui Hristos și a terminat această primă versiune a lui Hristos; mai tîrziu a eboşat a doua versiune a capului Fecioarei şi a sculptat, din umărul stîng al Fecioarei, noul cap al lui Hristos, apoi noile braţe ale lui Hristos. Remarcăm că cele două corpuri devin din ce în ce mai emaciate.

În inventariile bunurilor lui Michelangelo de la 19 februarie şi 17 martie 1564 (Frey, *Handz.*, p. 114, şi Gotti, I, p. 358), este menţionat şi grupul acesta.

O copie liberă după versiunea primă, efectuată de Taddeo Zuccari, se păstrează la Roma, Galeria Borghese.

CATALOGUL PRINCIPALELOR OPERE PIERDUTE SAU PROIECTATE DAR NEEXECUTATE ȘI DE IDENTIFICARE NESIGURĂ

1. ISPITIREA SFÎNTULUI ANTON: Copie după Schongauer. Menţionată de Condivi şi de Vasari ca fiind una din primele opere ale lui Michelangelo. Un mic panou cu acest subiect, lucrat în stilul lui Ghirlandaio, mai cu seamă peisajul, a fost vîndut în decembrie 1960 la Sotheby, Londra. S-a încercat identificarea acestui tablou cu opera pierdută a lui Michelangelo. Colecţie particulară.

2. CAP DE FAUN: Odinioară la Florenţa, Giardino Mediceo. Marmură. Executat către 1489. Vasari, 1550, p. 23; Condivi, p. 20 şi urm.; Vasari, 1568, p. 23 şi urm. Reproducere (liberă) a acestei opere pierdute în fresca lui Ottavio Vannini, Florenţa, palatul Pitti (cf. Tolnay, il. 253). În 1746 Mariette i-a atribuit lui Michelangelo o mască de faun şi a încercat s-o identifice cu *Capul de faun*. Masca aceasta se afla, pînă la dispariţia ei în cursul ultimului război mondial, la Florenţa, la Muzeul Naţional. Judecînd după stil, presupunem că este vorba de o operă executată către 1580—1600.

3. HERCULE: Odinioară la Fontainebleau, grădina l'Estang. Marmură. Î. 4 *braccia* (aproximativ 2,52 m.). Menţionat de Condivi, p. 28 şi de Vasari, 1568, p. 29. Statuia a fost executată după moartea lui Lorenzo de' Medici, aprilie 1492 şi înainte de 1494, dată la care Michelangelo a plecat de la Florenţa la Bologna. Reprodus din faţă într-un desen de Rubens aflat la Luvru (cf. Tolnay: *Gazette des Beaux-Arts*, 1964, p. 125 şi urm.).

Motivul este o anticipare a lui *David* din marmură. Reprodus din spate în gravura lui Israël Silvestre reprezentînd grădina l'Estang de la Fontainebleau. Bayersdorfer (cf. Justi, *Michelangelo N.B.*, p. 43 și urm.) a încercat să identifice statuia aceasta pierdută cu un *Hercule* care se află în amfiteatrul grădinii Boboli din Florența, a doua nișă pe stînga. (Cf. de asemenea Liphart-Rathshoff, *Rivista d'Arte*, XV, 1933, p. 93 şi urm.).

4. SAN GIOVANNINO: Odinioară la Lorenzo di Pierfrancesco de'Medici. Marmură. Dimensiuni necunoscute. Executat la sfîrșitul anului 1495 sau în prima jumătate a lui 1496. Menţionat de Condivi, p. 36 şi de Vasari, 1568, p. 37. Motivul acestei statuete pierdute s-ar putea să fie reprodus în desenul lui Bandinelli reprezentîndu-l pe *Sfîntul Ioan Botezătorul* și aflat la Luvru (Inv. 7625) (cf. Tolnay, t.I). Alte ipoteze în ceea ce priveşte identificarea: după W. Bode, *J.d.p.K.*, II, 1881, p. 72 și urm., un *San Giovannino* din Berlin, care este totuși o statuie de la sfîrşitul secolului al XVI-lea executată în stilul lui Francavilla. După W.R. Valentiner, *Art Quarterly*, 1938, p. 25 şi urm., o statuetă reprezentîndu-l pe *San Giovannino* și aflată la Morgan Library din New York ar fi identică. Această statuetă i-a fost dată de către Middeldorf lui G.F. Rustici (cf. *Burl. Mag.*, 1945, p. 72). Noi credem însă că este mai curînd vorba de o operă de a lui Silvio Cosini, elevul lui Michelangelo. Gomez-Moreno: *La Escultura del Renacimiento en España*, Barcelona, 1931, pl. IX, crede că a regăsit statueta într-un *San Giovannino* de la Ubeda, Capilla del Salvador, statuetă distrusă în timpul războiului civil din 1935. R. Longhi în *Paragone*, 1958, nr. 101, p. 59 şi urm. propune identificarea lucrării pierdute a lui Michelangelo cu un *San Giovannino*, de foarte slabă calitate, aflat în biserica San Giovanni dei Fiorentini din Roma. Alessandro Parronchi, *Studi Urbinati*, 1969, p. 3 și urm., crede că a recunoscut-o în *Sfîntul Ioan* de la Bargello, atribuită pînă acum cînd lui Donatello, cînd, pe un temei mai raţional, lui Francesco da Sangallo. În sfîrşit F. de'Maffei: *Michelangelo's Lost Saint John*, New York, 1964, propune un *San Giovannino* şezînd, proprietatea anticarului Tozzi din New York, statuetă despre care nu credem că poate fi atribuită lui Michelangelo.

5. CUPIDON DORMIND: Odinioară la Isabella d'Este, Mantova. Marmură. Î. 4 *spanne* (aproximativ 80 cm.). Executat probabil în aprilie 1496. Menţionat de Vasari, 1550, p. 37: Condivi, p. 36: Vasari, 1568, p. 47. S-ar putea recunoaşte, poate, o reproducere în *Cupidon* din opera lui Tintoretto intitulată *Vulcan surprinzîndu-i pe Venus și Marte*, München, Alte Pinakothek (Tolnay, *Thieme-Becker*; Wilde, *Eine Studie*, p. 53). Valentiner, *Commentari*, 1956, p. 236 şi urm. şi P.F. Norton, *Art Bulletin*, 1957, p. 251 şi urm. expun istoricul statuetei. Alte încercări de identificare: Symonds, *Michelangelo*, London, 1893, p. 50 și urm., propune statueta *Cupidon dormind* de la Mantova, Academia virgiliană; Conrad Lange, *Z.f.b.K.*, XVIII, 1883, p. 233 şi urm., p. 274 şi urm., se gîndeşte la *Cupidon dormind* de la Muzeul arheologic din Torino. Un Cupidon dormind în marmură, în aceeaşi atitudine ca cel din lucrarea lui Tintoretto, se află la Lordul Methuen, Gorsham Court, Anglia, şi este atribuit lui Michelangelo.

6. CUPIDON-APOLO PENTRU JACOPO GALLI: Odinioară la Roma, colecţia Jacopo Galli. Marmură. Mărime naturală. Executat de Michelangelo la Roma între iunie 1496 și primăvara lui 1501. Menţionat de Condivi, p. 42; şi de Vasari, 1568, p. 41. Nu există nici o reproducere a statuiei. Desenul lui Michelangelo de la Luvru (T. nr. 14) este în legătură, probabil, cu acest *Apolo*. Mac Lagan, *Art Studies*, 1928, p. 3 şi urm., propune identificarea cu o statuie aflată la Victoria and Albert Museum din Londra, care, potrivit părerilor lui Kriegbaum, *J.d.K.S.*, Wien, III, 1929, p. 247 şi urm. ar aparţine lui Vincenzo Danti. Mai recent Pope Hennessy: *Burl. Mag.*, 1956, p. 403 și urm. a demonstrat că opera respectivă este o lucrare antică restaurată în secolul al XVI-lea de către Pierratti. De altfel, statuia în discuţie nu-l înfăţişează pe Cupidon ci pe Narcis, așa cum a observat Horne.

7. SFÎNTUL FRANCISC DIN ASSISI PRIMIND STIGMATELE: Odinioară la Roma, San Pietro in Montorio, prima capelă pe stînga. Tempera pe panou. Cartonul a fost executat de Michelangelo la Roma între 1496 şi 1501. Menţionat de Vasari, 1550, p. 39 şi urm. şi Vasari,

1568, p. 41. În prima capelă pe stînga de la San Pietro in Montorio se găsește o frescă de Giovanni de'Vecchi, înfățișînd o *Primire a stigmatelor*, care, deși departe de stilul lui Michelangelo, ar putea reflecta, în mare, liniile compoziției pierdute. O medalie de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea sau de la începutul celui de al XIX-lea reprezintă aceeași scenă, ca și un tablou pe panou dintr-o colecția particulară. Atribuția rămîne însă nesigură.

8. DAVID ÎN BRONZ: Odinioară la castelul Bury. Î. 2 ½ *braccia*. Comandat la 12 august 1502. Schița de la Luvru (T. nr. 60) e în legătură, probabil, cu această operă. Statuia a fost terminată abia în noiembrie 1508 de Benedetto da Rovezzano. În două gravuri de Ducerceau, *Les plus excellents bâtiments de France*, 1576, ff. 124 și 125, unde este reprezentat castelul Bury, se poate vedea statuia lui Michelangelo, de foarte mici dimensiuni de altfel, în centrul curții. Alte încercări de identificare: Courajod, *Gazette archéologique*, 1885, p. 77, identifică această lucrare cu statueta în bronz a lui *David*, odinioară în colecția lui Charles de Pulszky, astăzi la Luvru. Ipoteză reluată recent de Boeck în *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts*, Florența, M.A. Pit, *Revue de l'Art ancien et moderne*, II, 1897, p. 455 propune o statuie al lui *David* în bronz păstrată la Amsterdam la Rijkmuseum. Bayesdorfer: *Leben und Schriften*, München, 1902, p. 84 și urm., propune o machetă de ceară de la Casa Buonarroti din Florența. Adevărul e că este vorba de o machetă pentru *Hercule* de la Fontainebleau.

9. CEI DOISPREZECE APOSTOLI: Florența, Santa Maria del Fiore. Vezi *Sfîntul Matei* din catalogul operelor originale.

10. BĂTĂLIA DE LA CASCINA: Carton pentru o frescă destinată Sălii Consiliului din palatul Senioriei, Florența. Nuduri mai mari decît în natură. Nu este cunoscută data exactă la care a fost comandată lucrarea. După o scrisoare ulterioară a lui Michelangelo, comanda s-ar fi făcut în al doilea an al pontificatului lui Iuliu al II-lea. În decembrie 1504, Michelangelo lucra la carton, care a fost terminat înainte de 28 februarie 1505. În noiembrie 1506 fresca era începută.

Între vara anului 1515 și primăvara lui 1516, dată la care cartonul a fost mutat din Sala del Papa de la Santa Maria Novella în sala mare de la primul etaj al palatului Medici, cartonul a fost tăiat în mai multe bucăţi. Singura sursă pentru ansamblul compoziţiei este o lucrare în grisaille aflată la Lordul Leicester, Holkham, panou identic, probabil, cu copia executată în 1542 de către Bastiano da Sangallo la îndemnul lui Vasari. Există mai multe desene în legătură cu personajele acestei compoziţii (Köhler, *Kunstgesch. Jahrbuch d.K.K. Zentralkommission*, I, 1907, p. 115 şi urm. a cărui reconstituire nu este totuşi convingătoare).

11. STATUIA ÎN BRONZ AL LUI IULIU AL II-LEA: Odinioară pe faţada bisericii San Petronio din Bologna. Mai mare decît în natură. Comandată probabil după 29 noiembrie 1506. În același timp Iuliu al II-lea a comandat o statuie în stuc pentru faţada Palatului degli Anziani; îl reprezenta tot pe Iuliu al II-lea șezînd. Această a doua statuie, probabil tot după un model de al lui Michelangelo, a fost distrusă la 22 mai 1511. Modelul în ceară pentru statuia în bronz a fost terminat în aprilie 1507. În februarie 1508, statuia, terminată, a fost așezată pe faţada bisericii San Petronio. Distrusă la 30 decembrie 1511. Poziţia poate fi, cu aproximaţie, reconstituită după statuia lui Grigore al XIII-lea de la Palazzo Pubblico din Bologna, opera lui Menganti, sau după cea a lui Iuliu al III-lea de la Perugia, opera lui Vincenzo Danti, ca şi după desenul lui Bandinelli de la Luvru. Stema care împodobea piedestalul este probabil identificabilă cu cea de la Museo Municipale din Bologna.

12. PUMNAL: Odinioară la Filippo Strozzi, Florenţa. Menţionat în scrisorile din 19 decembrie 1506, 22 ianuarie 1507, 1 februarie 1507, 24 februarie 1507 şi 6 martie 1507.

13. GRUP ÎN MARMURĂ PENTRU PIAŢA SENIORIEI: Nu a fost executat. Î. 8 ½ *braccia*; L. 2 ½ *braccia*. Blocul a fost comandat la 10 mai 1508 de către Pietro Soderini, gonfalonierul Florenţei. Michelangelo intenţiona să sculpteze pe *Hercule şi Cacus*, grup care trebuia să fie așezat în piaţă alături de *David* în marmură. În

1525 însă, Clement al VII-lea îi dă blocul lui Baccio Bandinelli. După căderea familiei Medici, august 1528, Senioria Florenței a luat hotărîrea să ia blocul – pe jumătate executat de Bandinelli – și să i-l dea lui Michelangelo. După Vasari, Michelangelo ar fi renunțat atunci la ideea de a face pe *Hercule și Cacus*, hotărîndu-se pentru *Samson cu doi filistini*. După căderea Republicii florentine, Clement al VII-lea îl însărcinează iarăşi pe Bandinelli să termine grupul. Acesta a fost dezvelit la 1 mai 1534. Din concepţia de la 1508 n-a mai rămas nimic; grupul tatălui cu fiul său mort din fresca *Potopului* de la Capela Sixtină este, poate, o amintire a acesteia. În cazul acesta trebuie să presupunem că Michelangelo avusese intenţia să sculpteze pe *Hercule și Anteu*. Schițele în sangvină (T. nr. 92 și 91) se referă la versiunea din 1525. La cea din 1528 se referă probabil modelul original din argilă aflat la Florența, Casa Buonarroti. După 1529–1530 a vrut să execute, probabil, pe *Samson cu doi filistini*, al cărui original s-a pierdut, dar din care se cunosc numeroase copii (Tolnay, III, p. 186).

14. LEDA: Executată pentru Alfonso d'Este, ducele Ferrarei; dăruită mai tîrziu de către Michelangelo elevului său Antonio Mini. Tempera pe lemn. Menționată de Vasari, 1550, p. 141; Condivi, p. 142; Vasari, 1568, p. 145 şi urm. Cunoscută din copii, dintre care cea mai bună este gravura lui Cornelius Bos. Numeroase copii în pictură (Wilde, în *Memorial Essays in honour of Fritz Saxl*, London, 1957, p. 270 și urm.).

15. « NOLI ME TANGERE ». Carton executat de Michelangelo pentru Alfonso d'Avalos, marchese del Vasto. Menţionat pentru prima dată în aprilie 1531. Cunoscut dintr-o excelentă copie, probabil de Pontormo, aflată într-o colecție particulară din Milano și din două copii de la Casa Buonarroti, una din ele atribuită de Longhi lui Bronzino, cealaltă de Battista Franco.

16. VENUS ȘI CUPIDON: Carton și pictură. Executate probabil către 1532–1533. Menționate de Vasari, 1550, p. 170, și 1568, p. 250. Pictura a fost executată de Pontormo după cartonul lui Michelangelo. Panoul lui Pontormo se află la Galeria Academiei din Florența (Tolnay, III, p. 195).

17. MODEL PENTRU O SOLNIȚĂ DE ARGINT, cu picioare de animal, festoane, măști și o figură pe capac. Executat pentru Francesco Maria, duce de Urbino. Menționat într-o scrisoare de a lui Girolamo Staccoli, din 4 iulie 1537 (Gotti, II, p. 125). Un desen care se referă, după Robinson, la acest proiect, se păstrează la Londra și a fost publicat de Popp, *Z.f.b.K.*, 1927, p. 15 și urm.; cf. Wilde, *Cat.*, British Museum (nr. 66).

18. CAL MIC ÎN BRONZ: Executat pentru Francesco Maria, duce de Urbino, 1537. Studiile pentru un cal se referă probabil la acest proiect (Oxford și Casa Buonarroti). Documentele publicate de Gronau, *J.d.p.K. (Beihefte)*, XXVII, p. 7 și urm.

19. MICĂ STATUIE ÎN MARMURĂ REPREZENTÎNDU-L PE HRISTOS ȚINÎND CRUCEA: Neterminată. Menționată în Inventarul bunurilor lui Michelangelo (Gotti, II, p. 150) și într-o scrisoare de a lui Daniele da Volterra din 17 martie 1564.

CATALOGUL OPERELOR ARHITECTONICE ALE LUI MICHELANGELO

1. Faţada capelei lui Leon al X-lea la castelul Sant' Angelo din Roma, 1514, atribuită lui Michelangelo încă de la mijlocul secolului al XVI-lea. (Cf. desenul lui Bastiano da Sangallo, Lille, Musée des Beaux-Arts.)

2. « Finestra inginocchiata » pentru parterul palatului Medici de la Florenţa, către 1517. Desenul original pentru opera aceasta se păstrează la Florenţa, Casa Buonarroti, nr. 101.

3. Proiect pentru faţada bisericii San Lorenzo din Florenţa. Concurs în 1515: contract în ianuarie 1518; contract anulat de papa Leon al X-lea în 1520. (Cf. text. Macheta în lemn, executată de Pietro Urbano, se păstrează la Florenţa, Casa Buonarroti.)

4. Capela Medici, San Lorenzo, Florenţa, martie 1520 — începutul lui 1534. (Cf. text şi Cat. nr. 27.)

5. Biblioteca Laurenziana, mănăstirea San Lorenzo, Florenţa. Primele negocieri: 1523, toamna; începerea lucrărilor în vara anului 1524; lucrul este suspendat între 1526 şi 1530; lucrul se limitează între 1530 pînă la începutul lui 1534. Michelangelo lasă lucrarea neterminată. Cu toate acestea, în 1550 intenţionează să continue lucrul (Vasari); în 1560 Ammannati execută scara din vestibul. Al doilea etaj al vestibulului este terminat, potrivit proiectelor lui Michelangelo, abia la sfîrşitul secolului al XIX-lea. (Cf. Wittkower: *Art Bulletin*, 1934.)

6. Tribună pentru relicvele familiei Medici, San Lorenzo, Florenţa. Deasupra intrării principale, în interiorul bisericii (către 1531–1532).

7. Plan pentru fortificaţiile Florenţei, 1529. Florenţa. Casa Buonarroti (23 de desene). (Cf. Tolnay, *Art Bulletin*, 1940, p. 127 şi urm.)

8. Proiecte pentru Casa Buonarroti de la Florenţa. Florenţa, Casa Buonarroti, via Ghibellina: patru desene. (Cf. Tolnay, *Gazette des Beaux-Arts*, 1966, p. 193 şi urm.).

9. Bazilica Sfîntul Petru de la Vatican. Michelangelo a fost însărcinat cu conducerea lucrărilor în septembrie 1546. A pus să se execute patru machete. (Cf. textul.)

10. Piaţa Capitoliului (Campidoglio), Roma. Primul desen pentru acest ansamblu datează probabil din 1546. Palatul Conservatorilor a fost început în 1563; palatul din faţă (astăzi muzeu) şi palatul Senatorilor au fost executate după moartea lui Michelangelo. (Cf. textul.)

11. Palatul Farnese, Roma. Palatul a fost executat după desenele lui Michelangelo de către Antonio da Sangallo cel Tînăr; Michelangelo a fost însărcinat cu conducerea lucrărilor după moartea lui Sangallo, în toamna anului 1546. Părţile construite de Michelangelo: Fereastra cea mare de deasupra uşii celei mari de la intrare. Cornişa cea mare (macheta datează din primăvara lui 1547). Sala cea mare din colţul stîng al edificiului. Vestibulul (Ricetto) care precede sala cea mare. Friza în « travertin » de deasupra primului etaj dinspre curte. Al doilea etaj dinspre curte.

12. Proiect pentru palatul lui Iuliu al III-lea, Roma, 1551. Nu a fost executat niciodată.

13. Corul catedralei din Padova: proiect de Michelangelo, 1551–1552. (Cf. Tolnay, în *Festschrift H. von Einem*, Berlin, 1965, pp. 247–251.)

14. Proiect pentru scara din curtea de la Belvedere, Vatican, 1552.

15. Plan pentru biserica del Gesù, Roma, 1554. (Cf. Popp, *Münchner Jahrbuch*, 1927, p. 389 şi urm.)

16. Proiecte pentru biserica San Giovanni dei Fiorentini, Roma, 1559. (Cf. textul.)

17. Schiţă pentru podul Santa Trinità, Florenţa, 1560. Executat de Ammannati. (Cf. Kriegbaum, *Rivista d'Arte*, 1941, p. 137 şi urm.)

18. Santa Maria degli Angeli, Roma. Planul de transformare a Termelor lui Diocleţian în biserică, 1561. (Cf. textul.)

19. Porta Pia, Roma, 1561 şi anii urm. (Cf. textul.)

20. Capela Sforza, Santa Maria Maggiore, Roma; către 1563–1564. Executată de Tiberio Calcagni.

PRINCIPALELE ATRIBUIRI NESIGURE ALE UNOR OPERE NEMENȚIONATE ÎN IZVOARE

SCULPTURĂ

1. APOLO ȘI MARSYAS. *Colecție particulară.* Relief în marmură după o gemă antică. Atribuită lui Michelangelo de către Liphart în Bode, *J.d.p.K.*, XII, 1891, p. 167 și urm., și de Mackowsky, *Michelangelos frühestes Werk*, 1929.

2. RĂSTIGNIREA SFÎNTULUI ANDREI, *Florența, Muzeul Național.* Relief în marmură. Menționat pentru prima dată ca operă a lui Michelangelo în 1825. Atribuit de Popp lui Niccolò Tribolo (Technique de Michel-Ange).

3. STATUETĂ REPREZENTÎNDU-L PE APOLO. *Berlin, Staatliche Museen.* Marmură. Atribuită lui Michelangelo de Bode, *J.d.p.K.*, XXII, 1901, p. 88 și urm.

4. SFÎNTUL SEBASTIAN. *Londra, Victoria and Albert Museum.* Marmură. Atribuit lui Michelangelo de Robinson, *Catalogue of the South-Kensington Museum*, Londra, 1862. Atribuit de Middeldorf lui Tribolo.

5. COPIL ÎN MARMURĂ, atribuit pînă acum lui Benedetto da Maiano. Atribuit lui Michelangelo de Lisner, *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, XII, 1958, pp. 141–156.

5. ADONIS MURIND. *Florența, Muzeul Național.* Marmură. Operă aparținînd lui Vincenzo de'Rossi *(Borghini, Riposo*, III, p. 126).

7. BACHUS ŞI AMPELOS. *Florenţa, Uffizi.* Marmură. Restaurarea acestui tors antic a fost atribuită lui Michelangelo de Bode, *J.d.p.K.*, II, 1881, p. 76 şi urm. După toate probabilităţile, opera aparţine lui Giovanni Caccini (Grünwald, *Münchner Jahrbuch*, 1910, p. 28 şi urm.).

PICTURĂ

Există un grup de picturi atribuite lui Michelangelo. Primele opere au suferit influenţa bolţii Capelei Sixtine, dar în acelaşi timp şi a lucrărilor lui Bugiardini, Franciabigio şi Granacci, şi au fost probabil executate în jurul anului 1515. Sînt, fără îndoială, opera unui sculptor, probabil a unui elev de-al maestrului.

1. FECIOARA CU PRUNCUL ŞI SFÎNTUL IOAN BOTEZĂTORUL. *Londra, colecţie particulară.* (Fiocco, *La Critica d'Arte*, II, 1937, p. 172 şi urm.)

2. FECIOARA SUSŢINÎND CANDELABRUL. *Viena. Academia de Arte Frumoase.* Atribuită, de asemenea, lui Bugiardini (Berenson) şi lui Antonio Mini (Popp).

3. FECIOARA. *Baden, Zürich.* Elveţia, colecţie particulară. (Fiocco, *La Critica d'Arte*, II, 1937, p. 172 şi urm.)

4. PIETÀ. *Roma, Galleria del Palazzo Barberini.* După Zeri: *Paragone*, 1953, de acelaşi artist ca şi nr. 5. Parafrază după *Pietà* de la Sfîntul Petru.

5. FECIOARA DE LA MANCHESTER. *Londra, National Gallery.* Atribuită, de asemenea, lui Bugiardini (Berenson), lui Jacopino del Conte (A. Venturi), lui Antonio Mini (Popp) şi lui Granacci (Frizzoni). Atribuită din nou lui Michelangelo de C. Gould, *Burl. Mag.*, 1951, p. 278 şi urm.

6. FECIOARA CU PRUNCUL ŞI SFÎNTUL IOAN BOTEZĂTORUL. *New York, colecţie particulară.* (Cf. Fiocco, *Rivista d'Arte*, 1950, p. 149 şi urm.)

7. FECIOARA CU PRUNCUL ŞI SFÎNTUL IOAN BOTEZĂTORUL. *Dublin, National Gallery.* (Fiocco,

Rivista d'Arte, XIII, 1931, p. 3 și urm., și p. 109 și urm.) Atribuită lui Granaci de către Logan și Gronau .

8. SFÎNTUL IOAN EVANGHELISTUL. *Basel, colecție particulară.* Atribuită lui Michelangelo de către Longhi, *Paragone*, 1958. Dăruită maestrului de la Manchester de către Goldscheider, *Burl. Mag.*, 1952. În stilul lui Granacci.

9. PUNEREA ÎN MORMÎNT. *Londra, National Gallery.* Atribuită lui Michelangelo și, de asemenea, lui Battista Franco (Antal), lui Carlone (Popp) și lui Antonio Mini (Popp). Desen la Luvru. (Cf. C. Gould, *Burl. Mag.*, 1951, p. 278 și urm.) În urma unei curățiri recente (vara lui 1969), este mult mai plauzibil că avem de-a face cu o operă de a lui Michelangelo.

BIBLIOGRAFIE

BIBLIOGRAFII GENERALE DESPRE MICHELANGELO:

a. E. STEINMANN ŞI R. WITTKOWER, *Michelangelo Bibliographie* 1510–1926. Leipzig, 1927. Bibliografie de la 1510 la 1926.

b. E. STEINMANN, *Michelangelo im Spiegel seiner Zeit.* Leipzig, 1930. Bibliografie de la 1927 la 1930.

c. *Michelangelo Buonarroti nel IV Centenario del Giudizio Universale.* Florenţa, 1942, p. 270 şi urm. Bibliografie de la 1931 la 1942.

d. G. VASARI, *La Vita di Michelangelo* ... curata da P. Barocchi, vol. I, Milano-Napoli, 1962, p. 339 şi urm. Bibliografie de la 1942 la 1961.

e. P. MELLER, Aggiornamenti Bibliografici, în *Michelangelo, Artista, Pensatore, Scrittore.* Novara (1965). Bibliografie de la 1961 la 1965.

f. CH. A. ISERMEYER, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1965, p. 307 şi urm.

Citām, aici, numai lucrările cele mai importante.
Izvoare şi documente: nr. 19, 20, 21, 28, 34, 38, 44, 60, 63, 64, 86, 88, 116, 117, 118.
Biografii: nr. 29, 39, 41, 49, 79, 81, 82, 84, 86, 87, 88, 123.
Monografii şi articole despre tinereţe: nr. 6, 29, 50, 55, 86, 127.
Monografii şi articole despre bolta Capelei Sixtine: nr. 83, 87, 105, 126, 128.
Monografii şi articole despre Capela Medici: nr. 12, 74, 88.
Monografii şi articole despre mormîntul lui Iuliu al II-lea: nr. 49, 68, 76, 80.
Monografii şi articole despre Judecata de apoi: nr. 21, 56, 83, 107.
Monografii despre Capela Paulină: nr. 3.

Monografii şi articole despre ultima perioadă: nr. 2, 22, 42, 58.

Monografii şi articole despre Michelangelo arhitect: nr. 31, 32, 37, 51, 61, 65, 71, 72, 75, 93, 95, 97, 103, 124, 125.

Monografii şi articole despre desenele lui Michelangelo: nr. 1, 5, 11, 30, 90, 91, 92.

Prezenta lucrare se bazează în mod special pe lucrările anterioare ale autorului: nr. 86—148a.

1. F. BAUMGART, « Jugendzeichnungen Michelangelos bis 1506 », *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 1937, p. 208 şi urm.
2. F. BAUMGART, « Die Pietà Rondanini », *J.d.p.K.*, LVI, 1935, p. 47 şi urm.
3. BAUMGART-BIAGETTI, *Gli affreschi di Michelangelo nella cappella Paolina*, Vaticano, 1934.
4. BENKARD, *Michelangelos Madonna an der Treppe*, Berlin, 1933.
5. BERENSON, *The drawings of the Florentine painters* (ediţia a II-a), Chicago, 1938, 3 vol.
6. A. BERTINI, *Michelangelo fino a la Sistina*, Torino, 1942 (ediţia a doua, 1945).
7. W. BODE, *Denkmäler der Renaissance. Skulptur Toscanas*, München, 1892—1905.
8. BONANNI, *Numismata summorum Pontificum Templœ Vaticani*, Roma, 1715.
9. K. BORINSKI, *Die Rätsel Michelangelos*, München, 1908.
10. G. BOTTARI, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, Roma, 1754—1773, 7 vol.
11. A.E. BRINCKMANN, *Michelangelo Zeichnungen*, München, 1925.
12. H. BROCKHAUS, *Michelangelo und die Medici Kapelle*, Leipzig, 1909.
13. M. BRION, *Michel-Ange*, Paris, 1939.
14. F. BURGER, *Geschichte des florentinischen Grabmals*, Strasburg, 1904.
15. *The Burlington Magazine (Burl. Mag.).*
16. G.B. BUSINI, *Lettere di G.B.B. a Benedetto Varchi sopra l'assedio di Firenze*, ed. G. Milanesi, Firenze, 1860.
17. E. CARLI, *Michelangelo*, Bergamo, 1941 (ediţia a II-a, 1946; ediţia a III-a, 1948.)

17a. A. CHASTEL, *Art et Humanisme à Florence*, Paris, 1959.

17b. R.J. CLEMENTS, *Michelangelo, A self-portrait*, New York, 1963.

18. V. COLONNA, *Carteggio publicato da Ferrero e Müller*, Torino, 1892.

18a. V. COLONNA, *Rime e lettere*, Firenze, 1860.

19. A. CONDIVI, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, Roma, 1553. Citat după ediţia C. Frey, *Le vite di Michelangelo Buonarroti*, Berlin, 1887.
20. G. DAELLI, *Carte Michelangiolesche inedite*, Milano, 1865.
21. D.R. DE CAMPOS—B. BIAGETTI, *Il Giudizio Universale di Michelangelo*, Vaticano, 1944.
22. H. VON EINEM, « Bemerkungen zur Florentiner Pietà Michelangelos », *J.d.p.K.*, LXI, 1940, p. 77 şi urm.
22a. H. VON EINEM, *Michelangelo*, Stuttgart, 1959.
23. G. FIOCCO, « La data di nascita di F. Granacci », *Rivista d'Arte*, 1931, p. 107 şi urm.
24. G. FIOCCO, *La Critica d'Arte*, vol. II, 1937, p. 172 şi urm.
25. G. FIOCCO, « Sull' inizio pittorico di Michelangelo », *Le Arti*, 1941, p. 5 şi urm.
25a. S. FREEDBERG. *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence*, Cambridge, Mass., 1961.
26. G. FIOCCO, *Rivista d'Arte*, 1950, p. 149 şi urm.
27. K. FREY, *Die Dichtungen des Michelagniolo Buonarroti*, Berlin, 1897. *(Frey, Dicht.)*
28. K. FREY, *Sammlung ausgewählter Briefe an Michelagniolo*, Berlin, 1899 (Frey, *Briefe.)*
29. K. FREY, *Michelagniolo Buonarroti*, vol. I, Berlin, 1907.
30. K. FREY, *Die Handzeichnungen Michelagniolos Buonarroti*, Berlin, 1909—1911, 3 vol. Un al patrulea volum a fost publicat prin grija lui F. Knapp, Berlin, 1925. (Frey, *Handz.)*
31. D. FREY, *Michelangelo Studien*, Wien, 1920.
32. D. FREY, *Michelangelo Buonarroti (Architetto)*, Roma, 1923.
33. S. FREUD, « Der Moses des Michelangelo », *Imago*, III, 1914, p. 15 şi urm. şi *Imago*, 1927, p. 552 şi urm.
34. G. GAYE, *Carteggio inedito d'Artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, Firenze, 1839—1840, 3 vol.
35. *Gazette des Beaux-Arts*. G.d.B.A.
36. H. VON GEYMÜLLER, *Les projets primitifs pour la basilique de Saint-Pierre de Rome*, Paris 1875.
37. H. VON GEYMÜLLER, *Michelagnolo Buonarroti als Architekt*, München, 1904.
38. D. GIANNOTTI, *Dialoghi di D.G.*, ed. D.R. De Campos, Firenze, 1939.
38a. E.N. GIRARDI, *Michelangelo Buonarroti. Rime*, Bari, 1960. *Michelangelo, artista, pensatore, scrittore*, Novara, 1965.
39. A. GOTTI, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, Firenze, 1875, 2 vol.
40. A. GRABAR, *Martyrium*, Paris, 1943—1946, 3 vol.

41. H. GRIMM, *Das Leben Michelangelos*, Hannover, 1860 şi urm.

42. H. GRÜNWALD, *Florentiner Studien*, Dresden (f.a.).

43. H. HETTNER, *Italienische Studien*, Braunschweig, 1879.

44. F. DE HOLLANDA, *Vier Gespräche über die Malerei*, ed. J. de Vasconcellos, Wien, 1899.

45. R. HUYGHE, *Michel-Ange*, Paris, 1937.

46. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Wien, J.d.A.K.*

47. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, J.d.K.S.*

48. *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, Berlin, *J.d.p.K.*

49. C. JUSTI, *Michelangelo*, Leipzig, 1900.

50. C. JUSTI, *Michelangelo, Neue Beiträge zur Erklärung seiner Werke*, Berlin 1909. (Justi, *Ma.*, *N.B.)*

50a. H. KELLER, *Michelangelo*, Königstein, 1966.

51. W. KÖRTE, « Zur Peterskuppel des Michelangelo » *J.d.p.K.*, LIII, 1932, p. 90 şi urm.

52. F. KRIEGBAUM, *Michelangelo Buonarroti, Die Bildwerke*, Berlin, 1940,

53. F. KRIEGBAUM, « Michelangelo e il Ponte della Trinità », *Rivista d'Arte*, XIII, 1941, p. 137 şi urm.

54. F. KRIEGBAUM, « Le statue di Michelangelo nell'Altare dei Piccolomini », *Michelangelo Buonarroti nel IV centenario del Giudizio Universale*, Firenze, 1942, p. 86 şi urm.

55. K. LANCKORONSKA, « Antike Elemente im Bacchus Michelangelos und in seinen Darstellungen des David », *Dawna Stuka*, I, 1938, p. 183 şi urm.

56. K. LANCKORONSKA, « Appunti sulla interpretazione del Giudizio Universale di Michelangelo », *Annales Institutorum*, Roma, 1933.

57. H. MACKOWSKY, *Michelangelo* (ediţia a VI-a), Stuttgart, 1939-1940.

58. C. MALLARMÉ, *L'ultima tragedia di Michelangelo*, Roma, 1929.

59. V. MARIANI, *Poesia di Michelangelo*, Roma, 1940.

60. W. MAURENBRECHER, *Die Aufzeichnungen des M.B. im Britischen Museum*, Leipzig, 1938.

61. S. MELLER, « Zur Entstehungsgeschichte des Kranzgesimses am Palazzo Farnese im Rom », *J.d.p.K.*, XXX, 1909, p. 1 şi urm.

62. *Michelangelo nel IV centenario del Giudizio Universale*, Firenze, 1942.

63. G. MILANESI, *Le lettere di Michelangelo Buonarroti*, Firenze, 1875. (Milanesi)

64. G. MILANESI, *Les correspondantes de Michel-Ange*, I, Paris, 1890. (Milanesi, *Correspondants.)*

64a. Ch.H. MORGAN, *Michelangelo*, New York, 1960.

65. A. NAVA, « Sui disegni architettonici per S. Giovanni dei Fiorentini », *Critica d'Arte*, I, 1936, p. 102 şi urm.

66. J. OERI, « Hellenisches in der Mediceer Kapelle », *Basler Nachrichten*, LXI, 3 iulie 1905.

67. OLLENDORF, « Michelangelos Gefangene im Louvre », *Z.f.b.K.*, N.F. IX, 1898, p. 273 şi urm.

68. E. PANOFSKY, « The first projects of Michelangelo's Tomb of Julius II », *Art Bulletin*, XIX, 1937, p. 561 şi urm.

69. E. PANOFSKY, *Studies in Iconologie*, New York, 1939.

70. G. PAPINI, *Vita di Michelangiolo*, Firenze, 1949.

71. PASQUINELLI, « S. Maria degli Angeli », Roma, 1932, p. 152 şi urm.

72. PASQUINELLI, « La Chiesa di Michelangiolo nelle Terme Diocleziane », Roma, 1935, p. 257 şi urm.

73. G. POGGI, *Kunstchronik*, N.F., XVIII, 1907, p. 299.

73a. J. POPE-HENNESSY, *Italian sculpture of High Renaissance and Baroque*, 3 vol., London, 1964.

74. A.E. POPP, *Die Medici-Kapelle Michelangelos*, München, 1922.

75. A.E. POPP, « Unbeachtete Projekte Michelangelos », *Münchener Jahrbuch d. bildenden Kunst*, IV, 1927, p. 389 şi urm.

76. A.E. POPP, « Two Torsi by Michelangelo », *Burl. Mag.*, LXIX, 1936, p. 202 şi urm.

77. F. PORTHEIM, « Beiträge zu den Werken Michelangelos », *Rep. f. Kw.*, XII, 1889, p. 140 şi urm.

78. *Repertorium für Kunstwissenschaft (Rep. f. Kw.)*.

79. R. ROLLAND, *La vie de Michel-Ange*, Paris, 1906 şi urm.

80. SCHMARSOW, « Ein Entwurf Michelangelos zum Grabmal Julius II », *J.d.p.K.*, V, 1884, p. 63 şi urm.

80a. CH. SEYMOUR Jr., *Michelangelo's David*, Pittsburg, 1967.

81. A. SPRINGER, *Raffael und Michelangelo*, Leipzig, 1878 şi urm., 2 vol.

82. J.A. SYMONDS, *The life of Michelangelo*, London, 1892 şi urm. 2 vol.

83. E. STEINMANN, *Die Sixtinische Kapelle*, München, 1901 şi 1905, 2 vol.

83a. A. STOKES, *Michelangelo*, New York, 1955.

84. H. THODE, *Michelangelo und das Ende der Renaissance*, Berlin, 1908—1913, 3 vol.

85. H. THODE, *Michelangelo. Kritische Untersuchungen*, Berlin, 1908—1913, 3 vol. (Thode, *K.r.U.)*

86. C. DE TOLNAY, *Michelangelo I: The Youth of Michelangelo*, Princeton University Press, 1943. Ediţia a II-a, 1947. (Tolnay, *Michelangelo I.)*

87. C. DE TOLNAY, Michelangelo II: *The Sistine Ceilling*, Princeton University Press, 1945. Ediţia a II-a, 1949. (Tolnay, *Michelangelo II.)*

88. C. DE TOLNAY, *Michelangelo III: The Medici chapel.* Princeton University Press, 1948. (Tolnay, *Michelangelo III.)*

89. C. DE TOLNAY, *Werk und Weltbild des Michelangelo*, Rhein Verlag, Zürich, 1949.

90. C. DE TOLNAY, « Die Handzeichnungen Michelangelos im Codex Vaticanus » *(Rep. f. Kw.)*, vol. 48, 1927, pp. 157–205. *(Codex Vaticanus.)*

91. C. DE TOLNAY, « Eine Sklavenskizze Michelangelos », *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, N.F.V., 1928, pp. 70–84.

92. C. DE TOLNAY, « Die Handzeichnungen Michelangelos im Archivio Buonarroti », *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, N.F.V., 1928, pp. 377–476. *(Archivio Buonarroti.)*

93. C. DE TOLNAY, « Beiträge zu den späten architektonischen Projekten Michelangelos », *J.d.p.K.*, vol. 51, 1930, pp. 1–48.

94. C. DE TOLNAY, Thieme-Becker: *Künstlerlexikon.* Vol. XXIV: « Michelangelo », 1930.

95. C. DE TOLNAY, « Zu den späten architektonischen Projekten Michelangelos », II, *J.d.p.K.*, vol. 53, 1932, pp. 231–253.

96. C. DE TOLNAY, « Michelangelostudien: Die Jugendwerke », *J.d.p.K.*, vol. 54, 1933, pp. 95–122.

97. C. DE TOLNAY, « Michel-Ange et la façade de Saint-Lorenzo », *G.d.B.A.*, ianuarie 1934, p. 24 şi urm.

98. C. DE TOLNAY, « Studi sulla cappella Medicea », Partea I, *L'Arte*, 1934, pp. 5–44.

99. C. DE TOLNAY, « Studi sulla cappella Medicea », Partea a II-a, *L'Arte*, 1934, pp. 281–307.

100. C. DE TOLNAY, « I disegni di Sangallo per la cappella Paolina », *Illustrazione Vaticana*, aprilie 1934, pp. 299–302.

101. C. DE TOLNAY, «The Rondanini Pietà», *Burl. Mag.*, LXV, 1934, pp. 146–157.

102. C. DE TOLNAY, « Michelangelo's bust of Brutus », *Burl. Mag.*, LXVII, 1935, pp. 23–29.

103. C. DE TOLNAY, « La Bibliothèque Laurentienne de Michel-Ange, Nouvelles recherches », *G.d.B.A.*, septembrie-octombrie 1935, pp. 94–105.

104. C. DE TOLNAY, « Michelangelo: Sheet of Studies of a Horse », *Old Master Drawings*, decembrie 1935, p. 43.

105. C. DE TOLNAY, « La volta della Cappella Sistina (Saggio d'interpretazione) », *Bolletino d'Arte*, 1936, pp. 389–408.

106. C. DE TOLNAY, « La Théorie de l'art et Michel-Ange », *Deuxième Congrès international d'Esthétique et de Science de l'art*, Paris, 1937, III, p. 25 şi urm.

107. C. DE TOLNAY, « Le Jugement dernier de Michel-Ange, Essai d'interprétation », *Art Quarterly*, Primăvara anului 1940, pp. 125–147.

108. C. DE TOLNAY, « Le menu de Michel-Ange », *Art Quarterly*, Vara anului 1940, pp. 240–243.

109. C. DE TOLNAY, « Michelangelo Studies », *Art Bulletin*, XXII, septembrie 1940, pp. 127–176.

110. C. DE TOLNAY, « Marcello Venusti as copyst of Michelangelo », *Art in America*, 1940, pp. 169–176.

111. C. DE TOLNAY, « Sofonisba Anguissola and her relations with Michelangelo », *The Journal of the Walters Art Gallery*, IV, 1941, pp. 115–119.

112. C. DE TOLNAY, « An unpublished Record of Michelangelo », *Art Bulletin*, XXIV, decembrie 1942, pp. 380–381.

113. C. DE TOLNAY, « Notes concerning The Youth of Michelangelo: A Reply », *The Art Bulletin*, XXVII, 1945, pp. 139–146.

114. C. DE TOLNAY, « Note sur un Portrait de Michel-Ange demeuré inédit », *G.d.B.A.*, 1949, p. 449 și urm.

115. C. DE TOLNAY, « Un dessin inédit de la façade de la chapelle Sforza de Michel-Ange », *Mélanges P. Lavedan*, Paris, 1953, pp. 361–362.

116. C. DE TOLNAY, «Michelangelo's Pietà composition for Vittoria Colonna », *Record of the Art Museum*, Princeton, University Press, 1953, pp. 44–62.

117. C. DE TOLNAY, *Michelangelo IV: The Tomb of Julius II*, Princeton, University Press, 1954.

118. C. DE TOLNAY, « Michelangelo architetto », *Il Cinquecento*, Firenze, 1955, pp. 109–127.

119. C. DE TOLNAY, « Un pensiero nuovo di Michelangelo per il soffitto della Libreria Laurenziana », *La Critica d'Arte*, 1955, pp. 237–240.

120. C. DE TOLNAY, « Unknown Sketches by Michelangelos », *The Burlington Magazine*, 1956, p. 379 și urm.

121. C. DE TOLNAY, *Michelangelo V: The final period*, Princeton, University Press, 1960.

122. C. DE TOLNAY, « Michel-Ange dans son atelier par Delacroix », *G.d.B.A.*, 1962, pp. 43–52.

123. C. DE TOLNAY, « Poussin, Michel-Ange et Raphaël », *Art de France*, II, 1962, pp. 260–262.

124. C. DE TOLNAY, « Un ritratto sconosciuto di Michelangelo dipinto da Rafaello », *Festschrift Fr. Gerke*, Baden-Baden, 1962, pp. 167–172.

125. C. DE TOLNAY, « Michelangelo Buonarroti », *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Roma, 1963, IX, pp. 263–306.

126. C. DE TOLNAY, *The Art and thought of Michelangelo*, Pantheon, New York, 1964.

127. C. DE TOLNAY, *Disegni di Michelangelo* (Introducere), Milano, 1964.

128. C. DE TOLNAY, « L'Hercule de Michel-Ange à Fontainebleau », *G.d.B.A.*, septembrie 1964, pp. 125–140.
129. C. DE TOLNAY, « Morte e Resurrezione in Michelangelo », *Commentari*, 1964, fasc. I, pp. 3–11.
130. C. DE TOLNAY, « Tod und Auferstehung bei Michelangelo », *Michelangelo Buonarroti*, Würzburg, 1964, pp. 7–24.
131. C. DE TOLNAY, « A forgotten architectural project by Michelangelo: the choir of the cathedral of Padua », *Festschrift H. von Einem*, Berlin, 1965, pp. 247–251.
132. C. DE TOLNAY, « Contributi michelangioleschi. I: Un prigione sconosciuto, II: Un bozzetto di legno di Michelangelo », *Commentari*, 1965, pp. 85–97.
133. C. DE TOLNAY, « Personalità storica ed artistica di Michelangelo », *Michelangelo artista, pensatore, scrittore*, Novara, 1965, pp. 7–71.
134. C. DE TOLNAY, « Michelangelo: le opere minori », *Michelangelo artista, pensatore, scrittore*, Novara, 1965, pp. 509–527.
135. C. DE TOLNAY, « Michelangelo a Firenze », *Atti del Convegno di Studi Michelangioleschi*, Firenze — Roma, 1964, 1966, pp. 3–22.
136. C. DE TOLNAY, « Michel-Ange et la Casa Buonarroti à Florence », *G.d.B.A.*, 1966, pp. 193–204.
137. C. DE TOLNAY, « La Venere con due Amorini già a Pitti, ora in Casa Buonarroti », *Commentari*, 1966, pp. 324–332.
138. C. DE TOLNAY, « Zur Interpretation der Vasari-Stellen über die Blöcke des Juliusgrabes », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1966, pp. 315–317.
139. C. DE TOLNAY, « Proposte per un ritratto di Francesco Guicciardini di Giuliano Bugiardini alla Yale University Art Gallery », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 1966, pp. 359–365.
140. C. DE TOLNAY, « Nuove ricerche riguardanti la casa di Michelangelo in via Ghibellina », *Accademia Nazionale dei Lincei* (Caietul 93), Roma, 1966.
141. C. DE TOLNAY, « Un bozzetto di legno di Michelangelo: Newly discovered drawings related to Michelangelo: l'*Hercule* de Michel-Ange à Fontainebleau », *Actes du 21e Congrès international d'histoire de l'art*, Bonn, 1964; Berlin, 1967, II, p. 64 și urm., p. 71 și urm., p. 126 și urm.
142. C. DE TOLNAY, « La Deposizione di Cristo, disegno attribuito a Michelangelo a Haarlem », *Pantheon*, XXV, 1967, pp. 20–26.
143. C. DE TOLNAY, « Sur des Vénus dessinées par Michel-Ange. A propos d'un dessin oublié du musée du Louvre », *G.d.B.A.*, 1967, pp. 193–200.

144. C. DE TOLNAY, « Il Tabernacolo per il Cristo della Minerva », *Commentari*, 1967, pp. 43–47.

145. C. DE TOLNAY, « Une composition de la jeunesse de Michel-Ange: Hercule étouffant le lion de Némée », *G.d.B.A.*, 1968, pp. 205–212.

146. C. DE TOLNAY, *Tout l'œuvre peint de Michel-Ange* (Introducere), Paris, 1968.

147. C. DE TOLNAY, « Le Madonne di Michelangelo. Nuove ricerche sui disegni », *Accademia nazionale dei Lincei* (Caietul 117), Roma, 1968.

147a. C. DE TOLNAY, « Donatello e Michelangelo », în *Donatello e il suo tempo*, Firenze, 1968, p. 259 şi urm.

148. C. DE TOLNAY, « Michelangelo e il blocco », în *Momenti del Marmo*, Roma, 1969, p. 99 şi urm.

148a. C. DE TOLNAY, « Nouvelles remarques sur la chapelle Médicis », *Gazette des Beaux-Arts*, 1969, p. 65 şi urm.

149. B. VARCHI, Orazione funerale, Firenze, 1564.

150. G. VASARI, *Le vite di Michelangelo Buonarroti*, ed. Frey, Berlin, 1887. (Vasari, 1550; Vasari 1568).

151. *Le Opere di G. Vasari*, ed. Milanesi, Firenze, 1878–1885, 9 vol. (Vasari, ed. Milanesi).

152. A. VENTURI, *Storia dell'Arte Italiana*, Milano, vol. X, partea a II-a şi vol. XI, partea a II-a.

152a. M. WEINBERGER, *Michelangelo the sculptor*, New York, 1967.

153. J. WILDE, « Eine Studie Michelangelos nach der Antike », *Mitteilungen des kunsthist. Instituts*, Firenze, IV, 1932–1934, p. 41 şi urm.

154. J. WILDE, « Der ursprüngliche Plan Michelangelos zum Jüngsten Gericht », *Die Graphischen Künste*, N.F.I., 1936, p. 7 şi urm.

155. J. WILDE, « Zwei Modelle Michelangelo für das Juliusgrabmal », *J.d.K.S., in Wien*, N.F.II, 1928, p. 199 şi urm. (Cf. *Dedalo*, VIII, 1928, p. 653 şi urm.)

156. J. WILDE, A.E. POPHAM, *The Italian drawings of the XV and XVI centuries in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, London, 1949.

157. J. WILDE, *Italian drawings in the Department of prints and drawings in the British Museum. Michelangelo and his studio*, London, 1953.

158. J. WILDE, « Michelangelo and Leonardo », BM, XCV, 1953, pp. 65–77.

159. J. WILDE, *Michelangelo's Victory*, London, 1954.

160. J. WILDE, « Michelangelo's designs for the Medici Tombs », JWI, XVIII, 1955, pp. 54–66.

161. J. WILDE, *Notes on the Genesis of Michelangelo's Leda*, « Fritz Saxl (1890–1948). A volume of memorial essays from his friends in England », London, 1957, pp. 270–280.

162. J. WILDE, *The decoration of the Sistine Chapel*, London, 1958.
163. C.H. WILSON, *Life and Works of Michelangelo*, London, 1876.
164. R. WITTKOWER, «Michelangelo's Biblioteca Laurenziana», *Art Bulletin*, XVI, p. 123 şi urm.
165. R. WITTKOWER, « Zur Peterskuppel Michelangelos », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, N.F. II, 1933, p. 348 şi urm.
166. H. WÖLFFLIN, « Die Sixtinische Decke », *Rep. f. Kw.*, XIII, 1890, p. 264 şi urm.
167. H. WÖLFFLIN, *Die Jugendwerke des Michelangelo*, München, 1891.
168. H. WÖLFFLIN, « Ein Entwurf Michelangelos zur Sixtinischen Decke », *J.d.p.K.*, XIII, 1892, p. 178 şi urm.
169. H. WÖLFFLIN, *Die Klassische Kunst*, München, 1898.
170. *Zeitschrift für bildende Kunst. Z.f.b.K.*

Din următoarele lucrări generale trebuiesc reţinute, de asemenea, capitolele asupra lui Michelangelo:

171. A. RIEGL, *Die Entstehung der Barockkunst im Rom*, Wien, 1908.
172. M. DVORÁK, *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance*, München, 1927–1929.
173. L. VENTURI, Histoire de la critique d'Art, Paris, 1969.

INDICELE

numelor de persoane şi de opere de artă citate

A

Adrian al VI-lea, 212
Agnolo (Baccio d'), 154, 155
Alberti (Leon Battista), 23, 159, 182, 202
Biserica Sant' Andrea din Mantova, 182
Aldovrandi (Gianfrancesco), 23, 207
Alexandru al VI-lea (Borgia), 25, 208
Alker, 173
Altoviti (Bindo), 182
Amelia (Piermatteo d'), 42
Ammannati, 160, 164, 169
Angiolini (Bartolommeo), 215
Angoulême (Marguerite d', regina Navarrei), 128
Arca (Niccolo dell'), 23, 24
Aretino (Pietro), 79, 143
Sfinţii, 16
Armenini, 192
Avalos (Francesco d', marchiz de Pescara), 127, 216

B

Baglioni (Malatesta), 63, 213
Bandinelli, 41
Baron (H.), 29
Bartolommeo (Fra), 34, 53, 70
Baruzi (Jean), 135
Bataillon (Marcel), 131
Béatrizet, 139, 189, 194
Stampa lui Marc Aureliu, 189
Belli (Valerio), 215
Benivieni, 67, 207
Bertoldo di Giovanni, 17
Bettini (Bartolommeo), 214
Bigio (Baccio), 143, 160
Pietà, 143
Bilhères de Lagraulas (Jean), 25, 208

Boboli, 70, 71, 115,
Boccaccio, 207
Bologna (Giovanni da), 22
Bonasone (Giulio), 138
Boscoli (Pietro Paolo), 83
Boscoli (Tommaso di Pietro), 121
Bottari, 185, 186, 188
Botticelli, 15, 148
Bracci (Cecchino), 216
Bramante, (Donato), 39, 70, 98, 99, 168, 169, 170, 172, 181, 196, 199, 200, 202, 209
Bronzino, 137
Brunelleschi (Filippo), 56, 57, 177, 202
Buoninsegni (Domenico), 154, 155, 210
Burger, 93, 97

C

Calcagni (Tiberio), 149, 182, 188
Capponi (Niccolò), 63
Carafa, 130, 215, 217
Caravaggio, 86
Carducci (Francesco), 63
Carnesecchi, 127, 131, 132, 136, 143
Caro (Annibale), 192
Carol Quintul, 189
Carol al VIII-lea, 23
Castiglione, 127
Catalani, 185, 186
Cavalieri (Tommaso), 65, 66, 68, 69, 80, 120, 129, 137, 214
Cellini (Benvenuto), 215
Changiano, 210
Clement al VII-lea, 64, 71, 100, 165, 167, 182, 212, 213, 215
Clement al XI-lea, 186
Colonna (Vittoria), 80, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 147, 148, 216, 217
Condivi (Ascanio), 94, 95, 96, 98, 99, 101, 108, 137, 138, 141, 149, 173, 204, 206,
Contarini, 215
Coolidge, 173
Copernic, 81
Correggio, 53
Cortesi, 130

D

Dante, 78, 79, 83, 103, 128, 138, 198, 207, 211
Danti (Vincenzo), 41
Iuliu al III-lea, 41
Dolci (Giovannino dei), 42
Donatello, 17, 18, 19, 22, 24, 28, 30, 31, 32, 33, 40, 206, 208
David, 22
Sfîntul Gheorghe, 24, 31
Madonna (Santo din Padova), 33

Fecioara văzută din profil, 18
Judith și Holofern, 30
Doni (Agnolo), 35, 37
Dosio (Antonio), 176, 177, 179,
Duca (Jacopo del), 121, 190, 197
Duccio (Agostino di), 28
Dupérac (Étienne), 171, 173, 175, 177, 179, 180, 190, 196
Dürer, 138
Sfînta Treime, 138

E

Este (Alfonso, duce, d'), 213
Erasm, 131

F

Falconi (Silvio), 215
Fano (episcop de), 138
Fancelli (Domenico), 124
Farnese (Pier Luigi, duce de Castro), 193
Farnese (cardinalul Alessandro), 66, 193, 215
Fattucci Giovanni Francesco, 112, 113, 215
Ficino (Marsilio), 67, 68, 127, 207
Filarete, 202
Flamini, 131
Floris (Frans), 70
Francisc I, 216

G

Gaddi, 215
Gaeta (P. L.), 197
Galli (Jacopo), 25, 208
Gellesi (Giovanni), 210
Geymüller, 97
Ghiberti (Vittorio), 21, 51, 215
Ghirlandaio (Domenico), 15, 16, 17, 206
Giannotti (Donato), 82, 83, 85, 216
Giberti (Cardinalul), 128, 130
Giocondo (Fra), 169
Giorgione, 53, 68
Giotto, 15, 16, 206
Giovanni (Bertoldo, di), 17, 206
Gnoli, 193
Gonzaga (Ercole), 138
Gonzaga (Giulia), 132, 216
Grabar, 97
Granacci (Francesco), 206
Grassa (La), 155
Grigore al XIII-lea, 171
Guidetti (Guidetto), 190

H

Heemskerck (Marteen van), 70
Hollanda (Francisco de), 133, 217

I

Iacob (cardinal al Portugaliei), 57, 59
Iuliu al II-lea, 41, 42, 43, 98, 99, 100, 101, 102, 104, 118, 160, 168, 181, 208, 209, 210
Iuliu al III-lea, 101, 182, 217

K

Körte, 173, 176, 180
Künzle, 189

L

Lanckoronska (contesa Carla), 136
Landino, 127, 207
Leon al X-lea, 56, 91, 100, 154, 181, 210, 211
Lippi (Filippo Fra), 148
Lippi Filippino, 15
Lisner, 22
Loyola (Ignaţiu de), 182, 217
Luther, 135

M

Mantua (Fra Benedetto da), 131
Marchesi (Giovanni di), 121
Marcovaldo (Coppo di), 33
  Fecioara, 33
Martelli (Niccolò), 216
Martini (Luca), 216
Masaccio, 15, 16, 51, 206
  Facerea Evei, 51
Medici (Caterina de'), 216
Medici (Cosimo I de'), 30, 66, 156, 216
Medici (Giuliano de'), 56, 154,
Medici (Lorenzo de'), 17, 20, 21, 66, 67, 127, 206, 207, 210
Medici (Leorenzino de'), 83
Meller, 193, 199
Menganti, 41
  Grigorie al XIII-lea, 41
Mercier (Le), 182, 184
Michelangelo
  Adonis murind, 263
  Alungarea din rai (Capela Sixtină), 50
  Apolo şi Marsias, 263
  Amurgul, 59, 61, 236
  Aurora, 59, 61, 236
  Bachus, 25, 208, 222
  Bachus şi Ampelos, 264
  Bătălia de la Cascina şi *Judecata de apoi*, 20, 39, 63, 71, 76, 90, 95, 115, 121, 136, 208, 216, 217, 218, 245, 256

Lupta centaurilor, 17, 20, 21, 71, 207, 219
Biblioteca Laurenziana, 160, 165, 212, 260
Blazonul lui Iuliu al II-lea (desen), 121,
Bolta Capelei Sixtine, 41, 42, 43, 46, 54, 61, 62, 71, 103, 104, 109, 114, 139, 154, 209, 218, 228
Brutus, 84, 216, 244
Bunavestire (desen), 146, 218
Cal mic în bronz, 259
Cap de faun, 206, 253
Capela Medici, 54, 55, 56, 60, 61, 62, 64, 65, 69, 70, 103, 113, 114, 116, 172, 212, 235, 260
Capela Paulină (fresce), 71, 85, 121, 142, 217
Capela Sforza, 188, 218, 262
Copil în marmură, 263
Corul catedralei din Padova, 261
Convertirea Sfîntului Pavel, 86, 87, 90, 158, 217, 248
Crucifixul în lemn de la Santo Spirito, 21, 22, 207, 217, 220
Cupidon, 24
Cupidon dormind, 207, 255
Cupidon-Apolo, 255
David, 22, 23, 28, 29, 31, 34, 63, 109, 208, 224
David în bronz, 32, 256
David-Apolo, 65, 70, 233
David și Goliat (Capela Sixtină), 49
Doisprezece apostoli (Cei), 256
Dumnezeu creîndu-l pe Adam (Capela Sixtină), 51
Dumnezeu despărțind apele de uscat (Capela Sixtină), 51, 52
Epifania (desen) 141
Estera și Ahasverus (Capela Sixtină), 49
Faeton (desen), 68, 214
Fațada Capelei lui Leon al X-lea, 260
Fațada bisericii San Lorenzo, 153, 159, 181, 210, 260
Fecioara cu Pruncul și Sfîntul Ioan Botezătorul, 218, 264
Fecioara susținînd candelabrul, 264
Fecioara de la Manchester, 264
« *Finestra inginocchiata* », 260
Fortificații, 165, 166, 213, 261
Ganimede (desen), 68, 214
Giuliano de' Medici, 57, 115, 238
Hercule, 22, 28, 29, 207, 253
Hercule și Anteu (grup în marmură pentru piața Senioriei), 31, 63, 213, 257,
Hercule și Cacus, 31, 70, 234
Hristos pe cruce între Fecioara Maria și Sfîntul Ioan (desen), 145, 218
Hristos alungînd negutătorii din templu (desen), 90, 218
Hristos răstignit (desen), 137
Hristos pe Muntele Măslinilor (desen), 140
Hristos înviat (de la Minerva), 70, 211, 232
Ispitirea Sfîntului Anton, 253
Judith și Holofern (Capela Sixtină), 49
Învieri (desene), 71, 68, 88
Învierea lui Hristos (desen), 88

Judecata de apoi, 20, 65, 69, 71, 72, 82, 83, 85, 86, 87, 88, 90, 115, 121, 123, 135, 137, 146, 216, 217, 218, 245
Leda, 213, 258
Lia (Viața activă), 71, 90, 121, 122, 123, 125, 126, 247
Lorenzo de'Medici, 57, 237
Madonna din Bruges, 32, 34, 35, 141, 208, 223
Madonna Medici, 59, 61, 114, 115, 121, 239
Madonna Doni, 35, 39, 208, 225,
Madonna della Scala, 17, 18, 21, 207, 219
Mică statuie în marmură reprezentîndu-l pe Hristos ținînd crucea, 55, 259
Model pentru un zeu fluvial, 240
Model pentru o solniță de argint, 259
Moise, 19, 29, 54, 91, 92, 100, 106, 107, 108, 109, 121, 122, 123, 126, 210, 232,
Mormîntul lui Clement al VII-lea (Capela Medici), 113,
Mormîntul lui Iuliu al II-lea, 39, 41, 70, 90, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 104, 110, 111, 113, 114, 118, 154, 208, 211, 212, 217
Mormîntul lui Leon al X-lea (Capela Medici), 113
Mormîntul Sfîntului Dominic: Inger îngenunchiat, Sfîntul Petroniu, Sfîntul Procul, 23, 24, 109, 207, 221
Noaptea, 59, 61, 115, 236
Noe beat (Capela Sixtină), 50
Noli me tangere, 65, 214, 258
Nuduri de bronz (Capela Sixtină), 44
Palatul Conservatorilor, 190, 191, 192
Palatul Farnese, 193, 201, 217, 261
Piața Capitoliului, 167, 189, 190, 191, 192, 200, 217, 261
Pietà (Sfîntul Petru), 25, 26, 32, 138, 208, 222
Pietà (Catedrala din Florența), 19, 32, 48, 49, 149, 150, 151
Pietà (pentru Vittoria Colonna) (desen), 138, 148, 217
Pietà (Santa Maria del Fiore), 148, 217, 249
Pietà odinioară la Palestrina 250
Pietà Rondanini, 140, 150, 151, 218, 251
Plan pentru biserica del Gesù, 217, 262
Porta Pia, 197, 201, 218, 262
Potopul (Capela Sixtină), 50
Profeții (Capela Sixtină), 23, 47, 51, 52, 61, 123, 124, 139
Proiect pentru Casa Buonarroti, 197, 261
Proiect pentru palatul lui Iuliu al II-lea, 261
Proiect pentru scara din curtea de la Belvedere, 197, 217, 261,
Pumnal, 257
Punerea în mormînt, 265
Rașela (Viața contemplativă), 71, 90, 121, 122, 123, 125, 126, 246
Răstignirea lui Adam (Capela Sixtină), 49
Răstignirea Sfîntului Andrei, 263
Răstignirea Sfîntului Petru, 86, 90, 142, 217, 248
Sacrificiul lui Noe (Capela Sixtină), 50
Samariteanca (desen), 139, 217
San Giovannino, 207, 254
San Giovanni dei Fiorentini, 181, 184, 187, 200, 217, 262

Santa Maria degli Angeli, 185, 187, 200, 218, 262
Schiţă pentru podul Santa Trinità, 262
Sclav numit « Atlas », 70, 101, 102, 117, 119, 214, 243
Sclav bărbos, 70, 101, 102, 117, 119 122, 123, 214, 242
Sclav trezindu-se, 70, 117, 119 122, 123, 214, 243
Sclav tînăr, 70, 117, 119, 122, 123, 214, 242
Sclav sprijinindu-se cu mîna stîngă de un trunchi, 70, 241
Sclav murind, 54, 106, 107, 117, 210, 230
Sclav răzvrătit, 54, 106, 107, 108, 117, 210, 231
Sfînta Familie (desen), 139
Sfîntul Francisc din Assisi primind stigmatele, 208, 255,
Sfîntul Ioan Botezătorul, 24
Sfîntul Ioan Evanghelistul, 265
Sfîntul Matei, 33, 39, 40, 41, 209, 227,
Sfîntul Sebastian, 263
Sfîntul Petru de la Vatican, 168, 173, 174, 176, 184, 187, 200, 261
Sibilele (Capela Sixtină), 33, 39, 48, 51, 52, 114, 121, 123
Statuetele pentru mormîntul cardinalului Piccolomini: Sfîntul Petru, Sfîntul Pavel, Sfîntul Pius, Sfîntul Grigore, 27, 28, 100, 123, 223
Statueta reprezentîndu-l pe Apolo, 263
Statuia în bronz a lui Iuliu al II-lea, 40, 209, 257,
Şarpele de aramă (Capela Sixtină), 49
Titios (desen), 68
Tînăr ghemuit, 239
Tondo pentru Bartolommeo Pitti, 34, 226
Tondo pentru Taddeo Taddei, 35, 227
Tribună pentru relicvele familiei Medici, San Lorenzo, 214, 261
Venera cu doi amoraşi, 221
Venus, 25,
Venus şi Cupidon, 88, 214, 258
Victoria, 115, 116, 117, 120, 214, 240
Victorii, 100, 101, 102, 104, 111, 122
Ziua, 18, 59, 237,
Mini (Antonio), 215
Mocchi (Prospero), 193
Molza, 127
Montano (Cola), 83
Monte (Del), 182
Montelupo (Raffaello da), 121, 124
Montelupo (Baccio da), 27,
Montorsoli, 215

N

Nava, 181
Nicolae al V-lea, 96

O

Ochino, B., 132, 142, 216
Ovidiu, 127

P

Pacioli (Fra Luca), 202
Divina Proporzione, 202
Palladio, 192
Panofsky, 93, 95
Parmigianino, 61
Pasquinelli, 185
Paul al II-lea, 96, 112, 212,
Paul al III-lea, 70, 85, 121, 130, 167, 193, 194, 215, 217
Paul al IV-lea, 130, 217
Perrins (Dyson), 172, 196
Perugino, 73, 74
Naşterea lui Isus, 73
Moise salvat din apă, 73
Înălţarea fecioarei, 73
Peruzzi (Baldassare), 50, 169, 181, 183, 185, 197, 199
Petrarca, 67, 128, 130, 144, 207
Pico della Mirandola, 127, 207
Piombo (Sebastiano del), 72, 193, 211, 212, 215
Pisanello, 33
Pisano (Giovanni), 20, 51
Pitti (Bartolommeo), 34, 37
Pius al II-lea, 27, 112, 212
Pius al IV-lea, 185, 197, 218
Pius al IX-lea, 197
Platon, 60, 66, 67, 119, 123
Fedon, 60,
Poggio, 192
Pole (Reginald), 130, 131, 133 138, 216
Poliziano, 207
Pollaiuolo, 37, 103
Bătălie de nuduri, 37
Pontormo, 61, 215
Porta (Giacomo della), 176, 178, 179, 180, 183, 188, 190
Priuli (Alvise), 130
Proust (Marcel), 15

Q

Quercia (Jacopo della), 23, 24, 26, 39, 40, 51, 207

R

Rafael, 34, 49, 50, 70, 106, 107, 154, 168, 169, 181, 209, 210, 212
Madona Sixtină, 106
Riario (cardinalul Raffaele), 25, 208
Riccio (Luigi del), 216
Ridolfi (cardinalul Niccolò), 83, 215, 216
Régnard (Valerien), 182, 184
Rinuccini, 83
Rohan (Pierre de), 32, 208
Romano (Giulio), 199
Rossellino (Bernardo), 96

Rosso, 61
Rovere, 73, 112,
Rubens, 17, 22, 86
Rucellai, 192

S

Sadolet, 130, 215
Salviati, 49, 215, 218
Sangallo (Antonio da, «cel Tînăr»), 85, 159, 167, 169, 170, 171, 172, 181, 182, 183, 193, 199
Sangallo (Antonio da, « cel Bătrîn »), 154
Sangallo (Aristotile da), 115
Sangallo (Giuliano da), 96, 97, 103, 154, 156, 157, 164, 167, 168, 169, 185, 195, 208, 209
Sansovino (Andrea), 91, 125, 154
Sansovino (Iacopo), 154, 181, 215
Sarto (Andrea del), 34, 70, 138, 215
Savonarola, 23, 24, 56, 130, 151, 207
Schmarsow, 93
Sellaio (Leonardo), 211
Sfîntul Toma d'Aquino, 129
Sforza (cardinalul Ascanio Guido), 188
Signorelli, 51, 75
Sixt al IV-lea, 118
Sixt al V-lea, 171
Soderini (Pietro), 208
Soranzo (Giovanni), 227
Soranzo (Vittorio), 131
Spetiale (Giovanni), 210
Springer, 101
Stefani (de), 180
Strozzi (Roberto), 22, 216.
Strozzi (Maddalena), 35

T

Taddei (Taddeo), 35, 37
Tarsia (G. M.), 218
Tasso, 127
Thode, 93, 101, 105, 141, 197
Tintoretto, 80, 86
Titi, 185, 186, 187
Tițian, 53,
Torrigiani, 27, 206

U

Udine (Giovanni da), 215
Urbano (Pietro), 55, 155
Urbano (Donato Benti di), 121
Urbino (Francesco da), 121, 149, 206

V

Vaga (Pierino del), 193
Valdés (Juan), 130, 131, 132, 134, 140, 142, 143, 151, 216

Valle (Andrea della), 181
Vanvitelli, 176, 185, 186
Valori (Baccio), 65, 70, 213
Varchi (Benedetto), 66, 119, 204, 216, 218
Vari (Metello), 55
Vasari, 18, 20, 21, 30, 31, 41, 72, 83, 86, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 101, 116, 121, 137, 138, 148, 149, 150, 154, 160, 171, 175, 176, 177, 179, 181, 182, 184, 185, 187, 193, 194, 196, 197, 199, 204, 206, 213, 216
Milanesi, 25, 26, 32, 43, 55, 93, 96, 104, 110, 112, 113, 114, 121, 134, 152, 154, 155, 156, 167, 169, 174, 199, 202, 210
Vasto (marchiz del), 65, 213
Veneto (Agostino), 138
Venusti (Marcello), 147
Verazzano (Bartolommeo), 210
Verrocchio, 37
Bătălie de nuduri, 37
Vignola, 159, 182
Villani (Filippo), 37
Vinci (Leonardo da), 26, 27, 32, 33, 37, 38, 53, 55, 68, 70, 81, 86, 152, 191, 208
Bătălia de la Anghiari, 37
Cina, 27,
Leda, 55,
Sfînta Ana, 32, 208
Vitruviu, 199, 202
Volterra (Daniele da), 100, 150

W

Wilde (J.), 29, 73, 111
Wittkower, 175, 176, 179

CUPRINS

Pag.

O lucrare fundamentală consacrată lui Michelangelo Buonarroti 5

MICHELANGELO 15

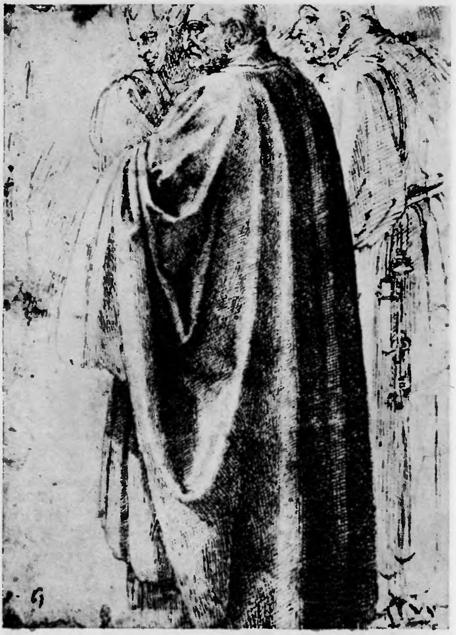
NOTĂ BIOGRAFICĂ 204

CATALOAGE 219
Catalog de sculpturi şi picturi originale în ordine cronologică 219
Catalogul principalelor opere pierdute sau proiectate dar neexecutate şi de identificare nesigură 253
Catalogul operelor arhitectonice ale lui Michelangelo 260
Principalele atribuiri nesigure ale unor opere nemenţionate în izvoare 263

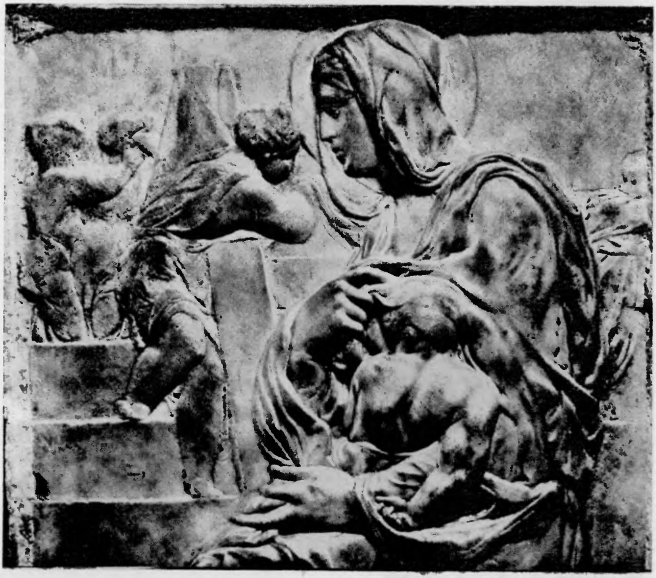
Bibliografie 266

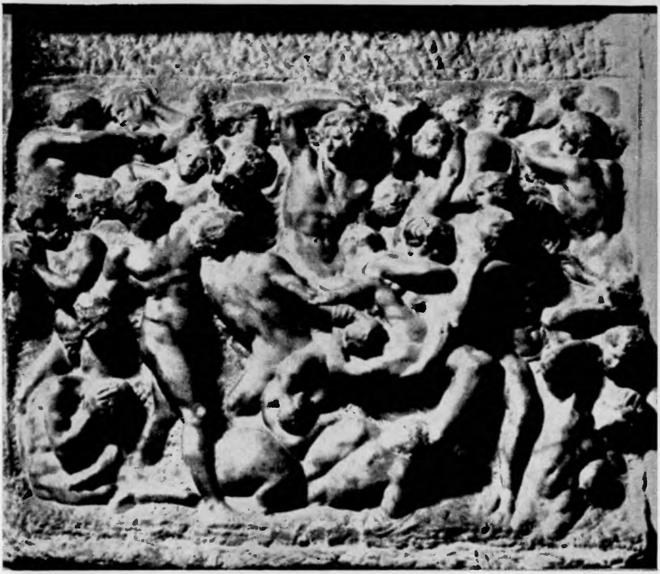
Indice 276

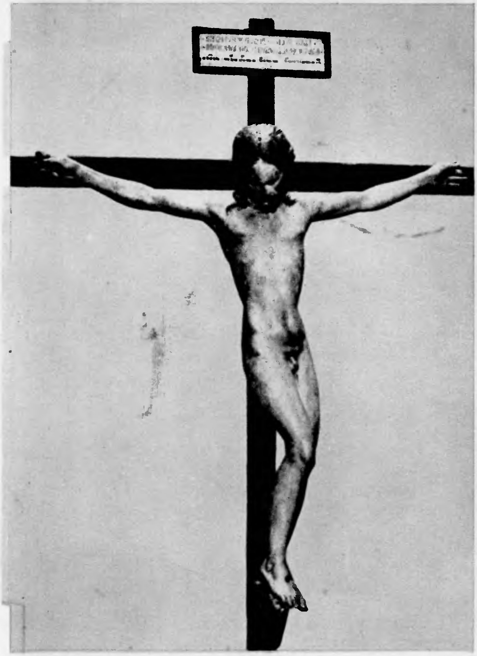
1. *Trei personaje în picioare, după Masaccio.* **Desen în peniță. Viena, Albertina.**



2. *Madonna della Scala.* **Relief în marmură.** (Detaliu) Florența Casa Buonarroti.

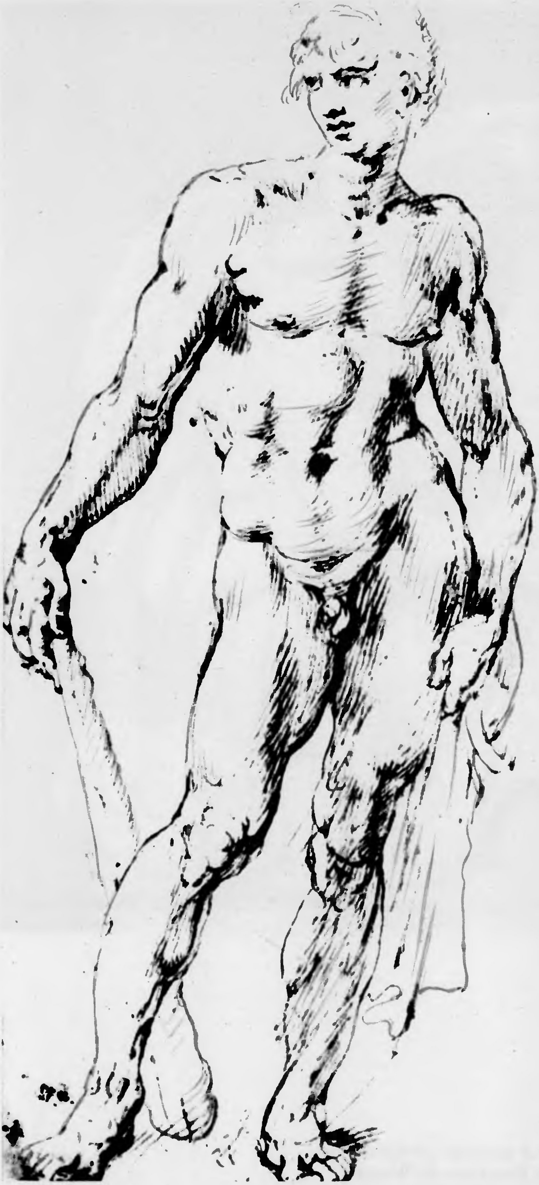


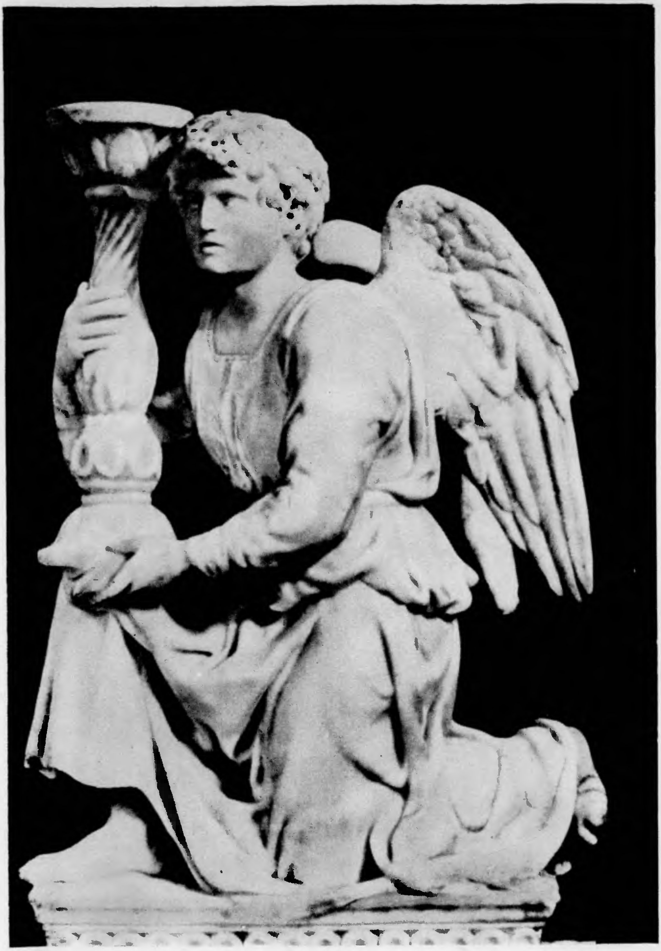




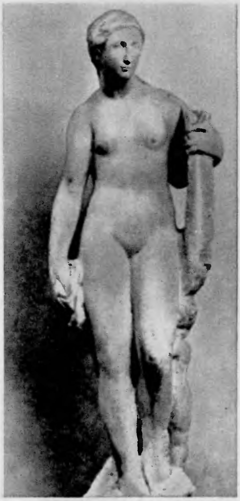
3. *Lupta centaurilor.*
Relief în marmură.
Florența,
Casa Buonarroti.
4. *Crucifixul*
de la Santo Spirito.
Florența,
Casa Buonarroti.

5. *Hercule.*
Desen de Rubens.
Muzeul Luvru,
Cabinet des Dessins.
Poate că e o copie
după un *Hercule*
al lui Michelangelo.
Aflat, odinioară,
în grădina Estang
de la Fontainebleau.



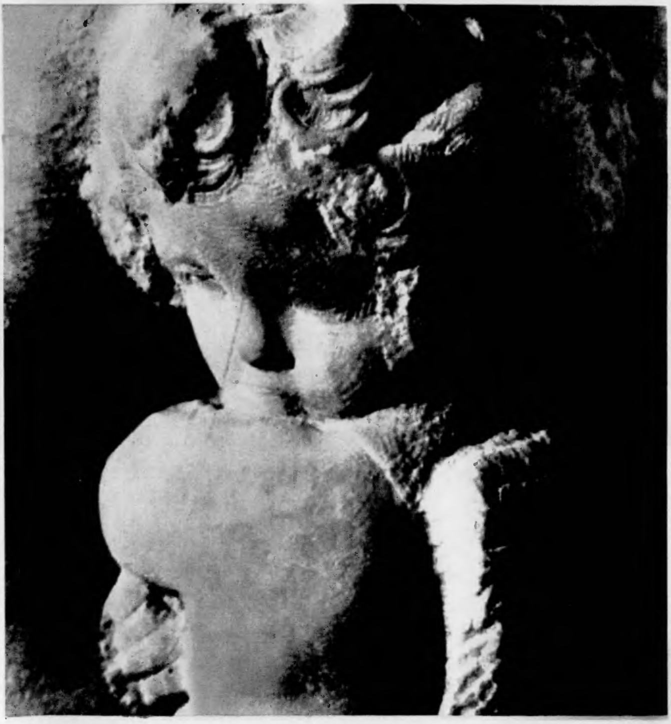


6. *Figuri de la mormîntul Sfîntului Dominic,*
Biserica San Domenico din Bologna:
Înger îngenuncheat, Sfîntul Petroniu și Sfîntul Procul.

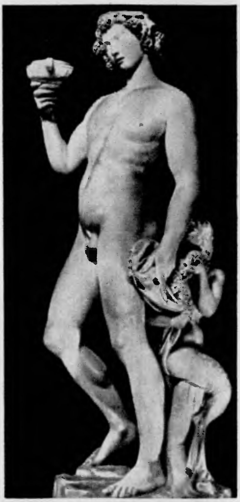


7. *Venus cu doi Cupidoni.*
Florența, Casa Buonarroti.

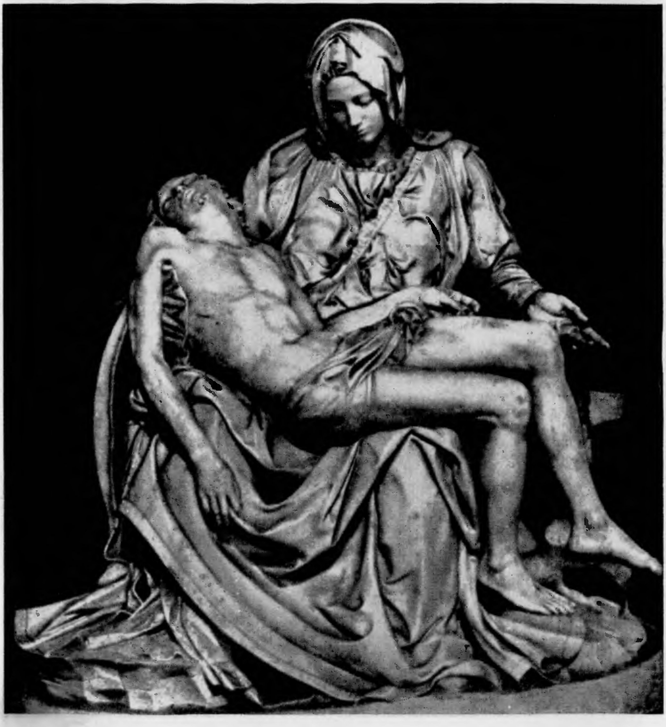
8. *Unul dintre Cupidoni:* detaliu din *Venu*
Florența. Casa Buonarroti.



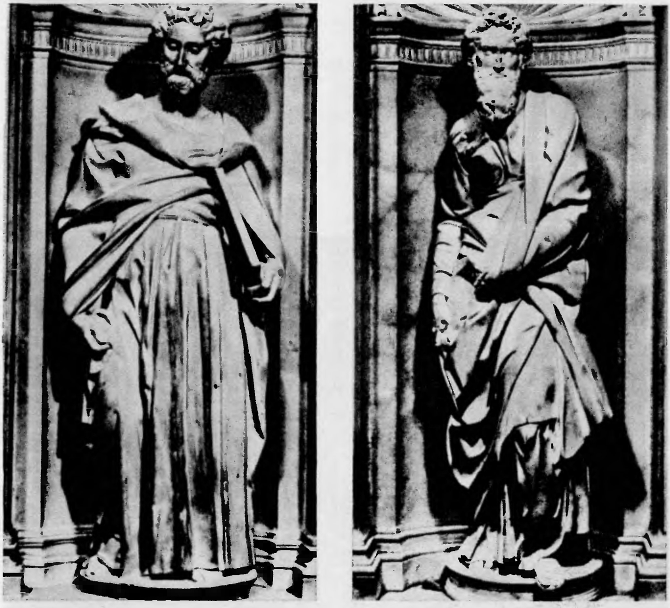
9. *Bachus*.
Florența, Muzeul Național Bargello.



10. *Pietà*.
Roma, Bazilica Sfîntul Petru.



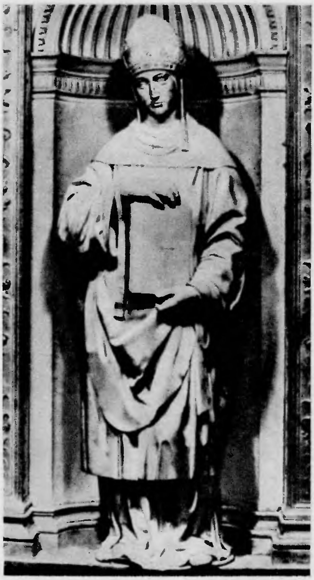
11. *Statuete de la altarul Piccolomini, Catedrala din Siena:*



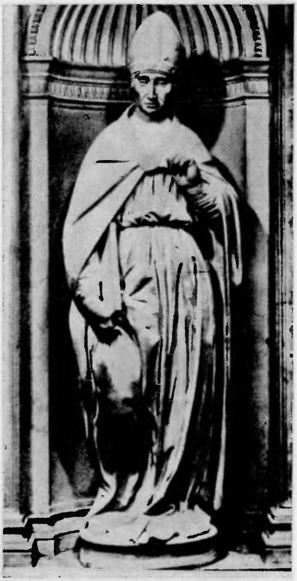
Sfîntul Petru,

Sfîntul Pavel,

Sfîntul Grigore,

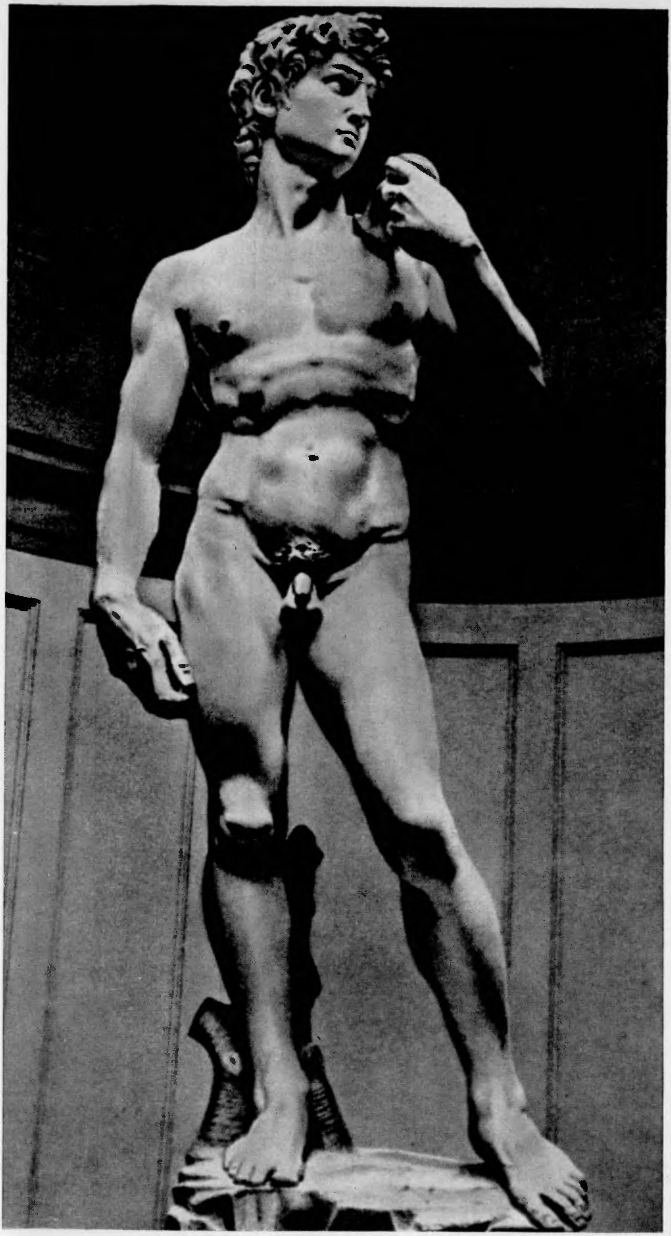


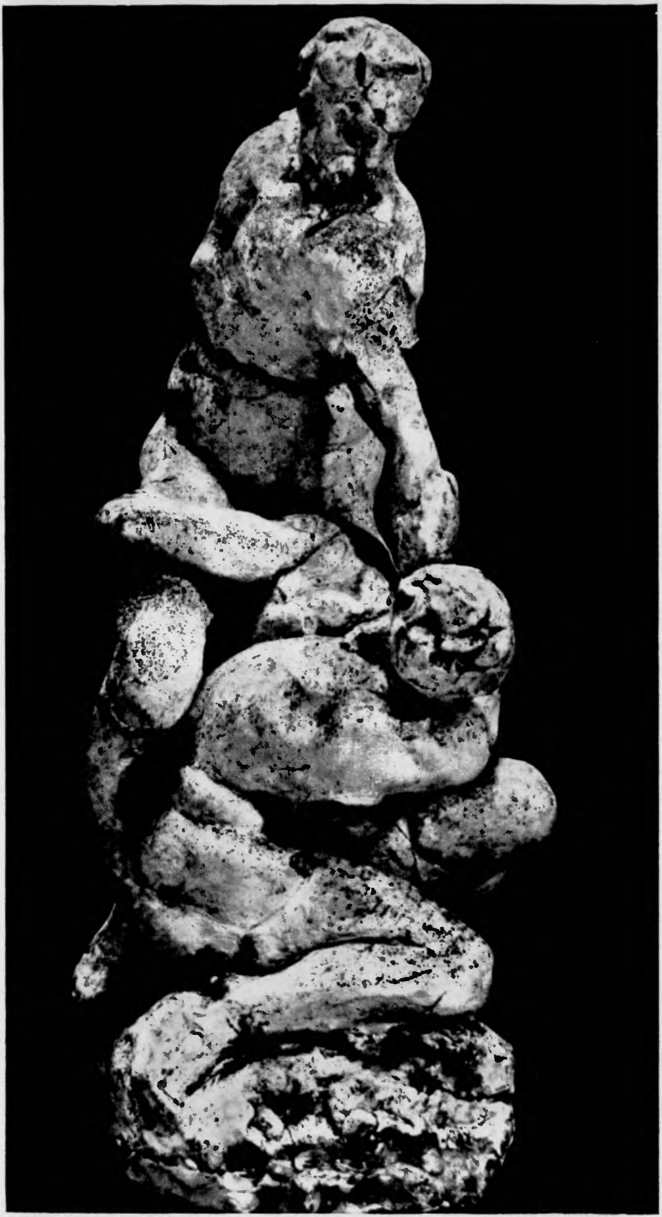
Sfîntul Pius.

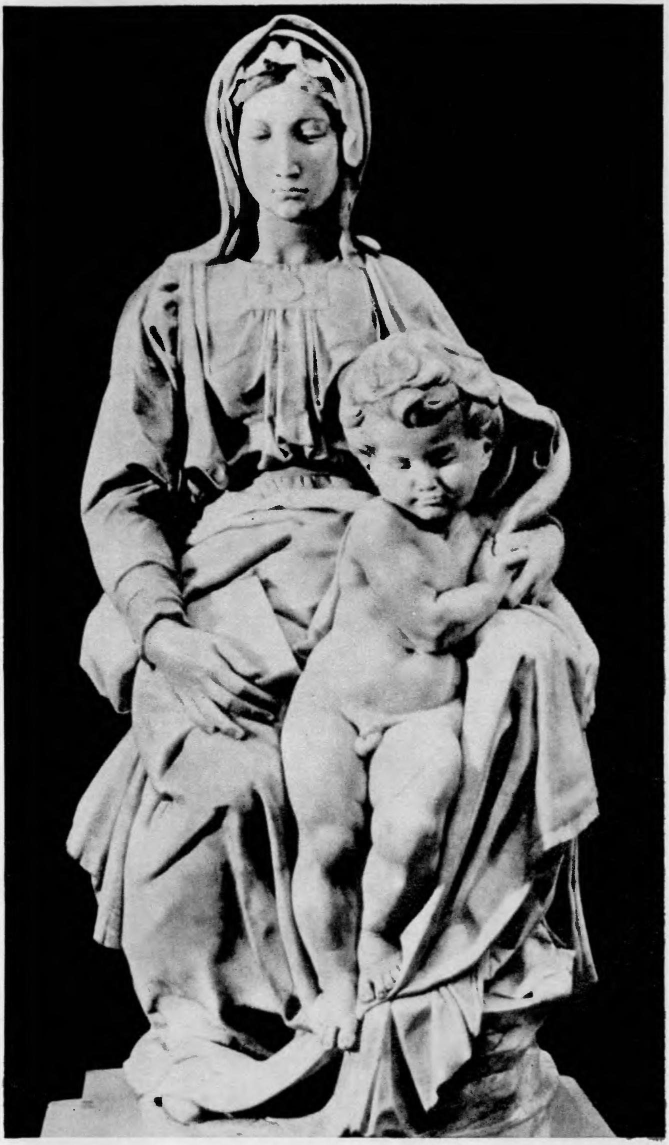


→
12. *David.*
Florenţa, Galeria Academiei.

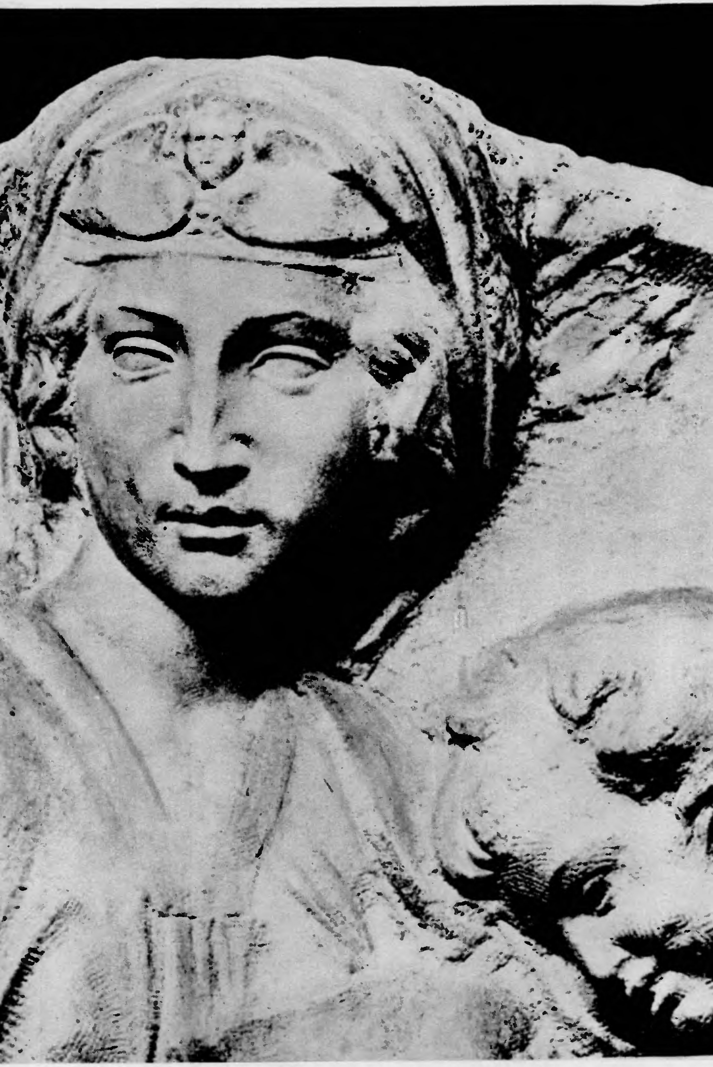
→
13. *Hercule şi Cacus.*
Grup în pămînt uscat pentru *Hercule şi Anteu.*
Florenţa, Casa Buonarroti.



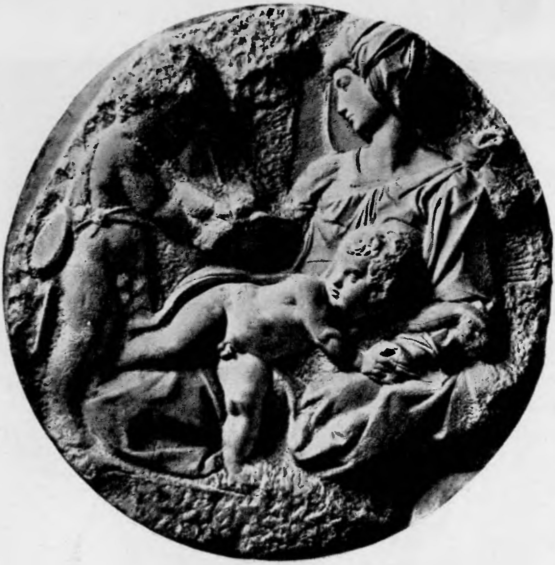




14. *Madonna din Bruges.*
Bruges, Biserica Notre-Dame.

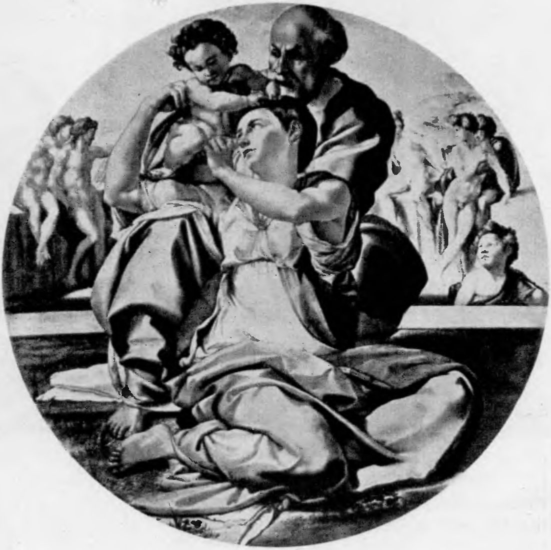


15. *Madonna Pitti* (detaliu): tondo pentru Bartolomeo Pitti.
Florența, Muzeul Național Bargello.

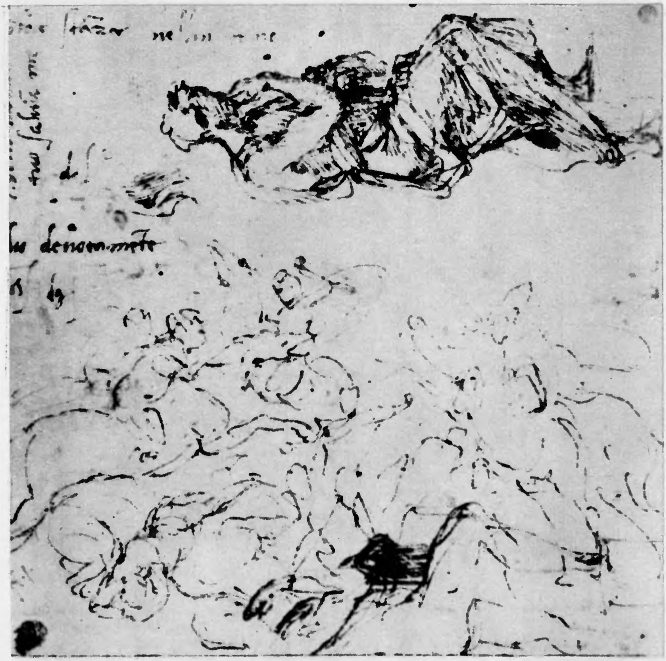


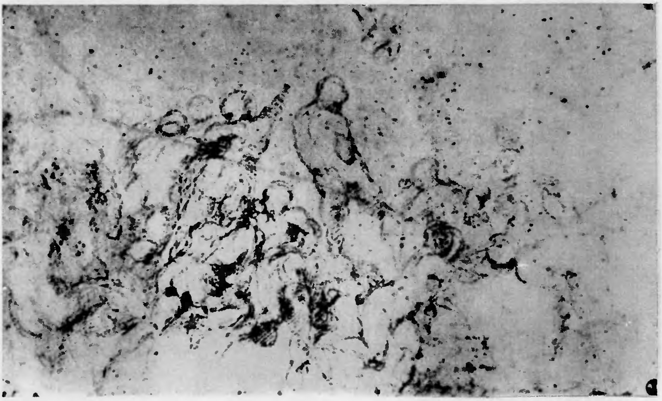
16. *Madonna Taddei:* tondo pentru Taddeo Taddei
Londra, Royal Academy of Arts.

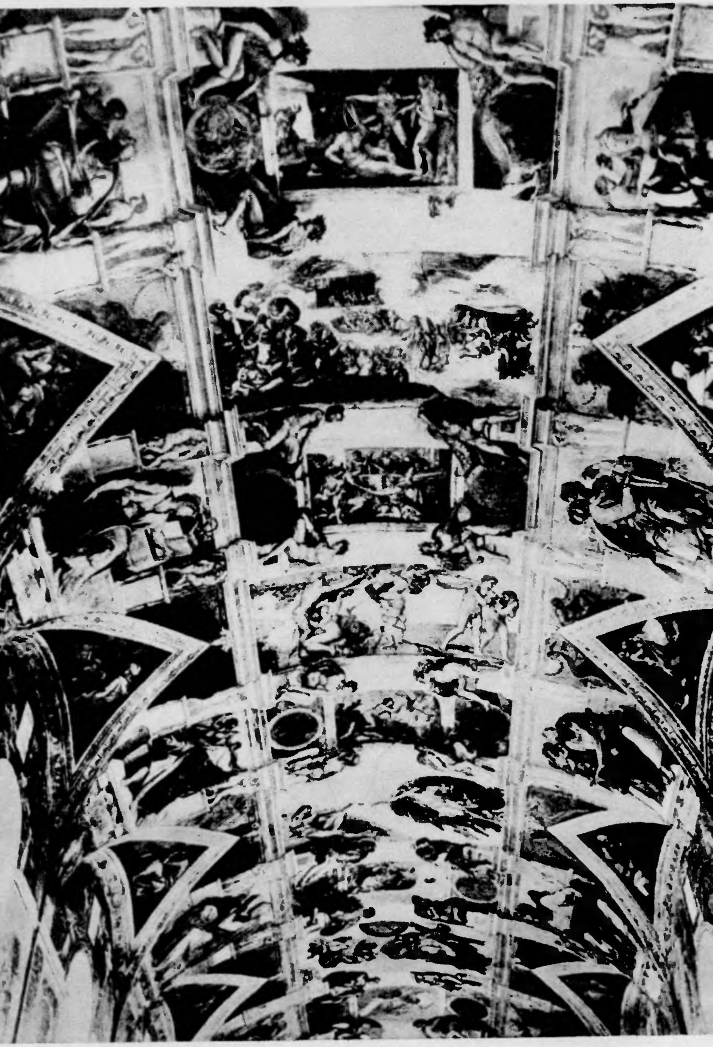
17. *Sfînta Familie:* tondo pentru Agnolo Doni.
Florența, Galeria Uffizi.



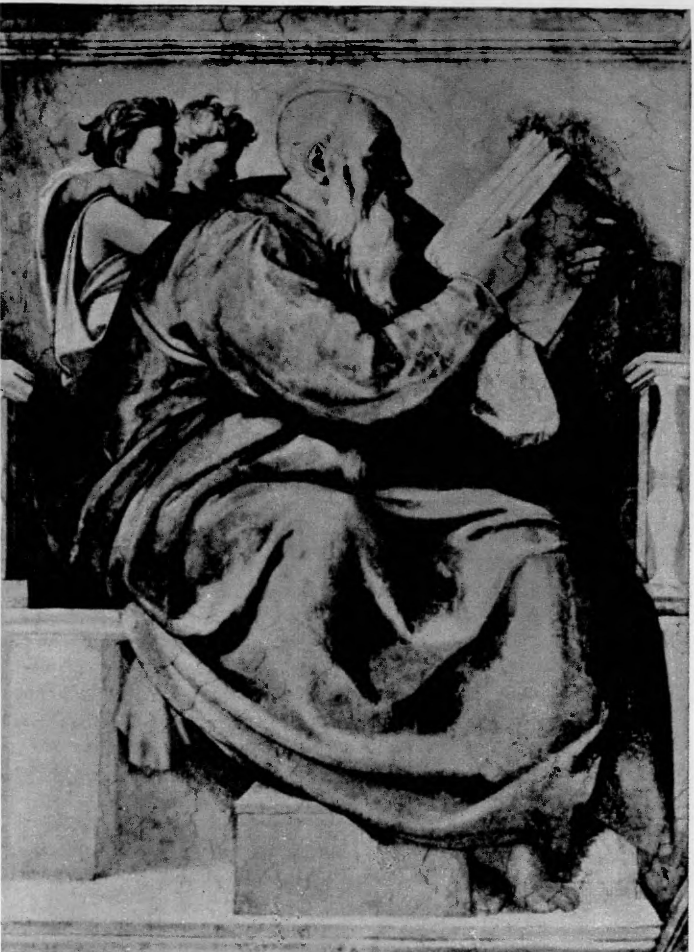
18. *Studiu pentru un apostol* (după toate probabilitățile prima versiune pentru *Sfîntul Matei)*
și schița de călăreți pentru o scenă de bătălie *(Bătălia de la Cascina)*.
Desen în peniță. Londra, British Museum.
19. Studiu de nuduri pentru *Bătălia de la Cascina*.
Desen în creion.
Florența, Galeria Uffizi.



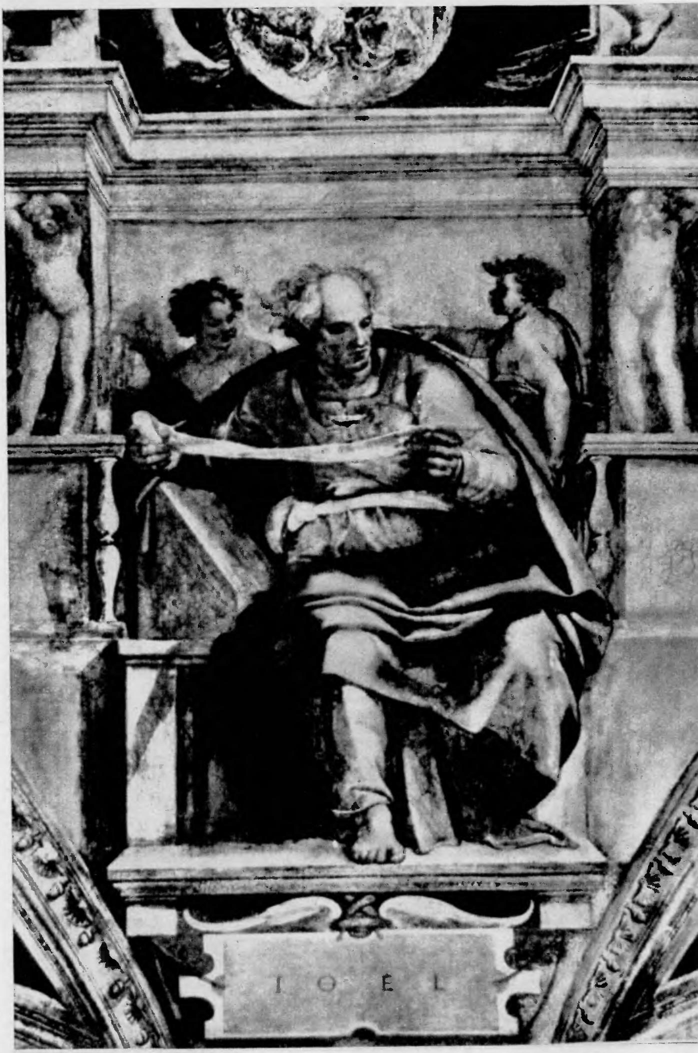


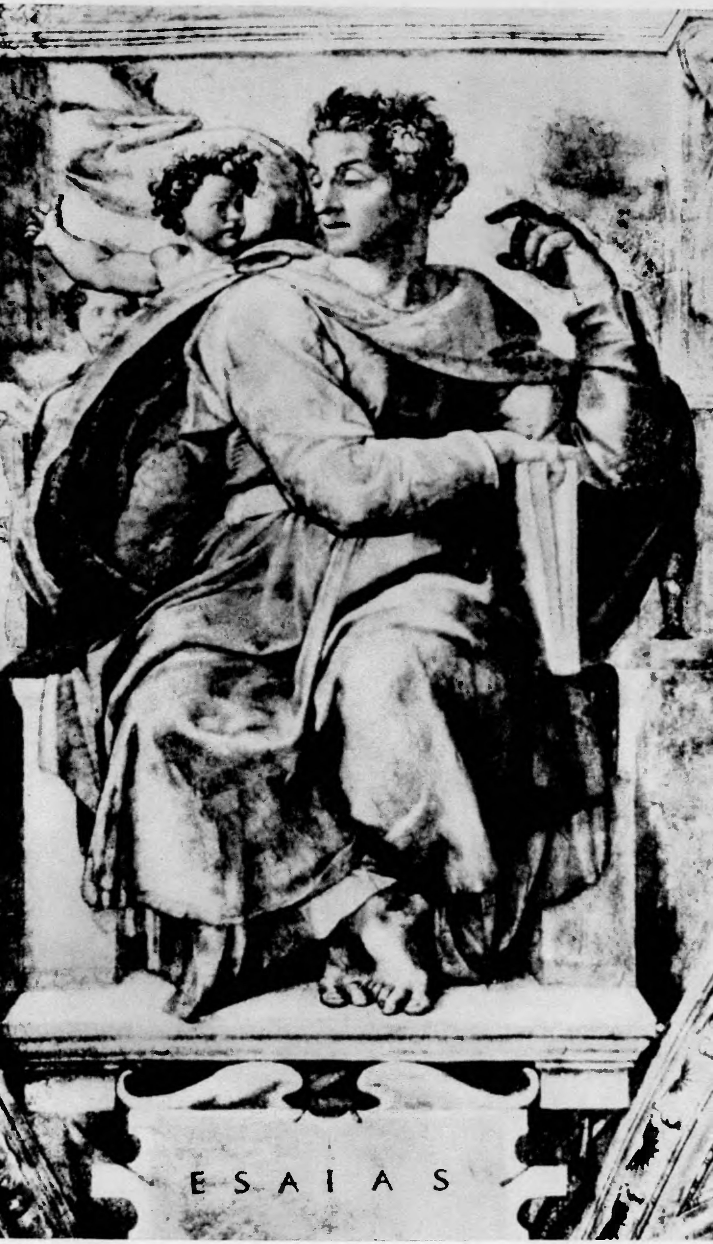


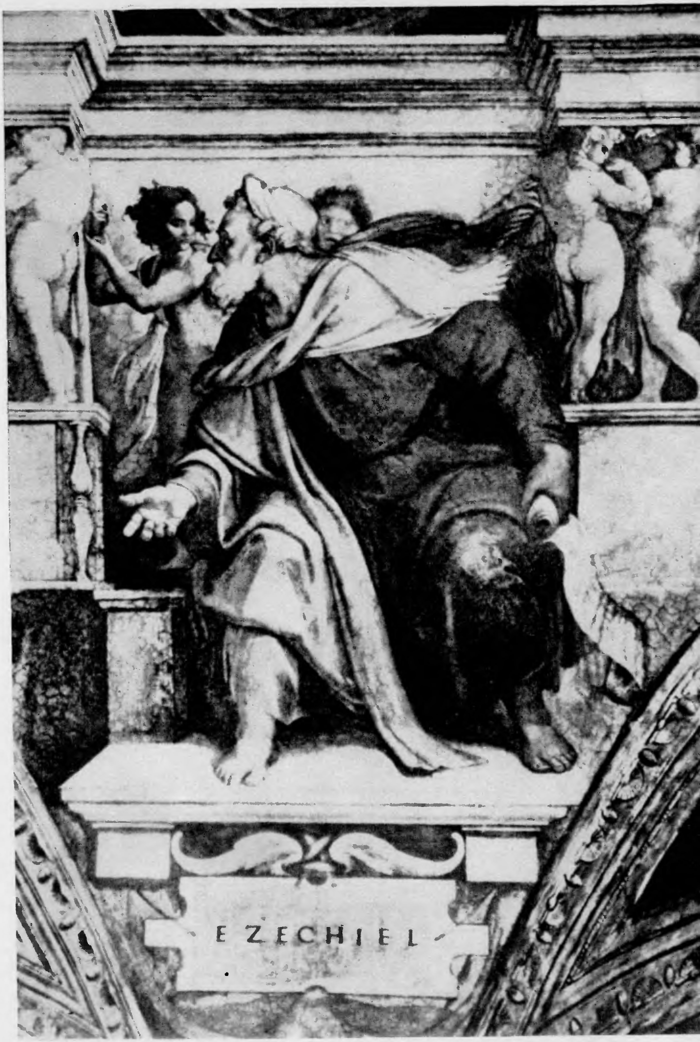
20. *Sfîntul Matei.*
Florența, Galeria Academiei.
21. *Bolta Capelei Sixtine.*
Roma, Vatican.

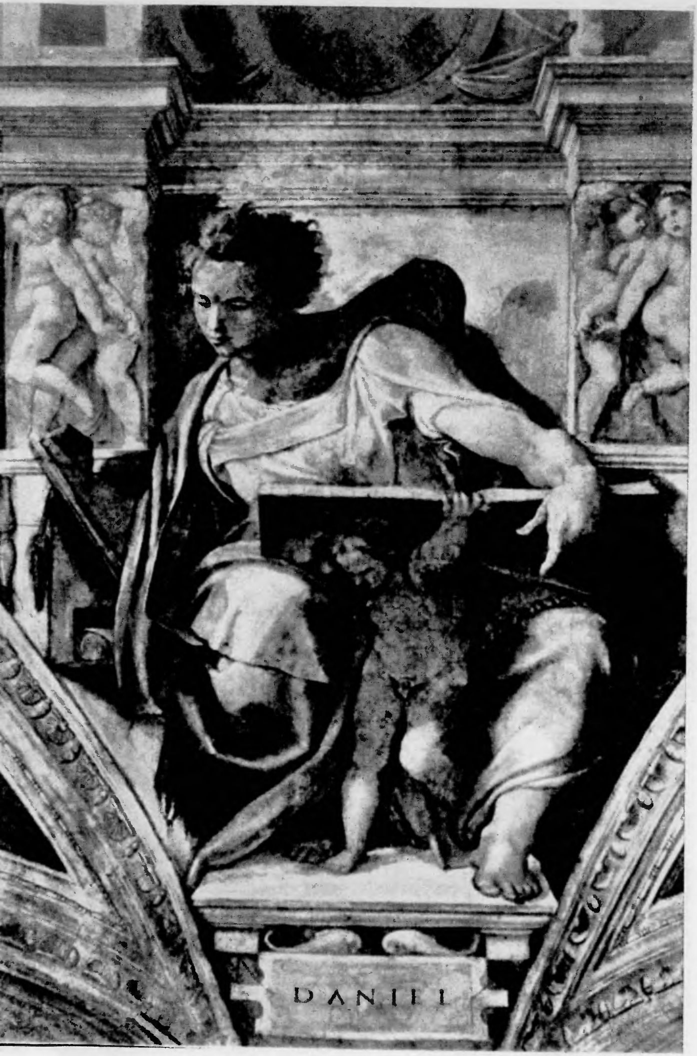


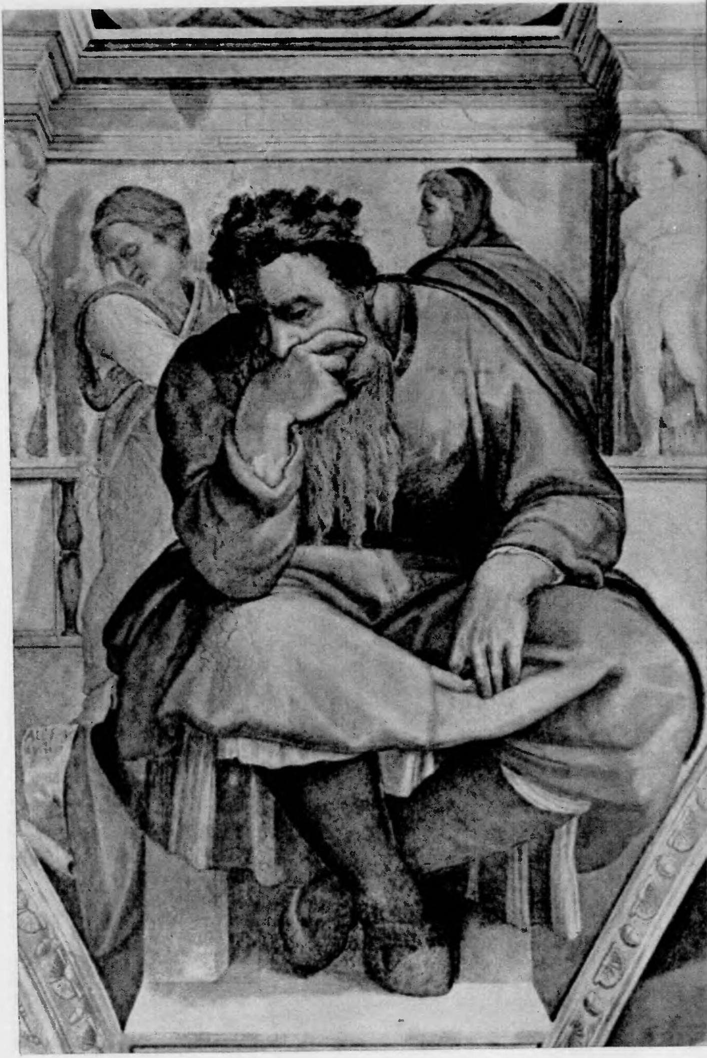
22. *Fresce de pe bolta Capelei Sixtine.*
Profeții: Zaharia, Ioil, Isaia, Ezechiel, Daniel, Ieremia, Iona.

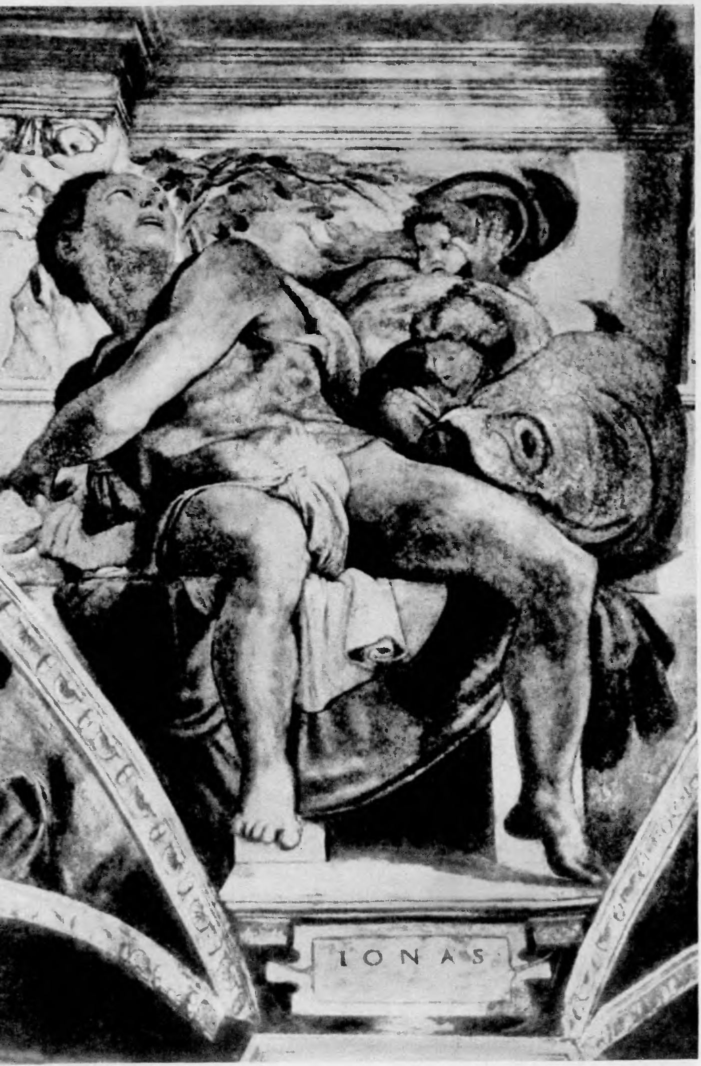

IOEL

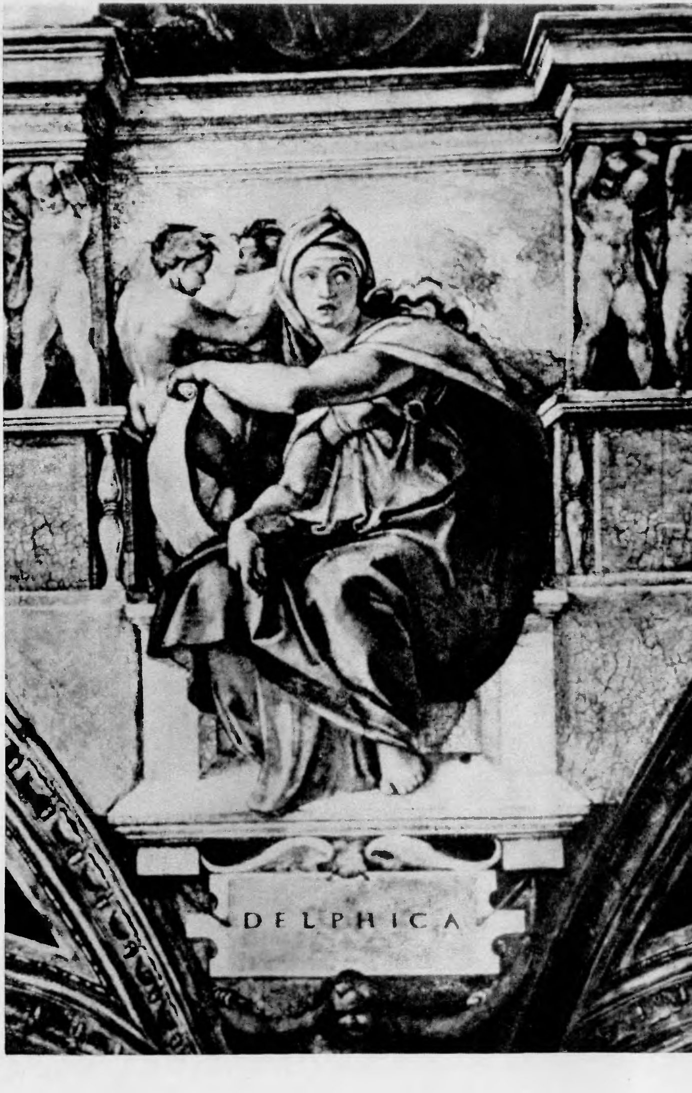

ESAIAS


EZECHIEL

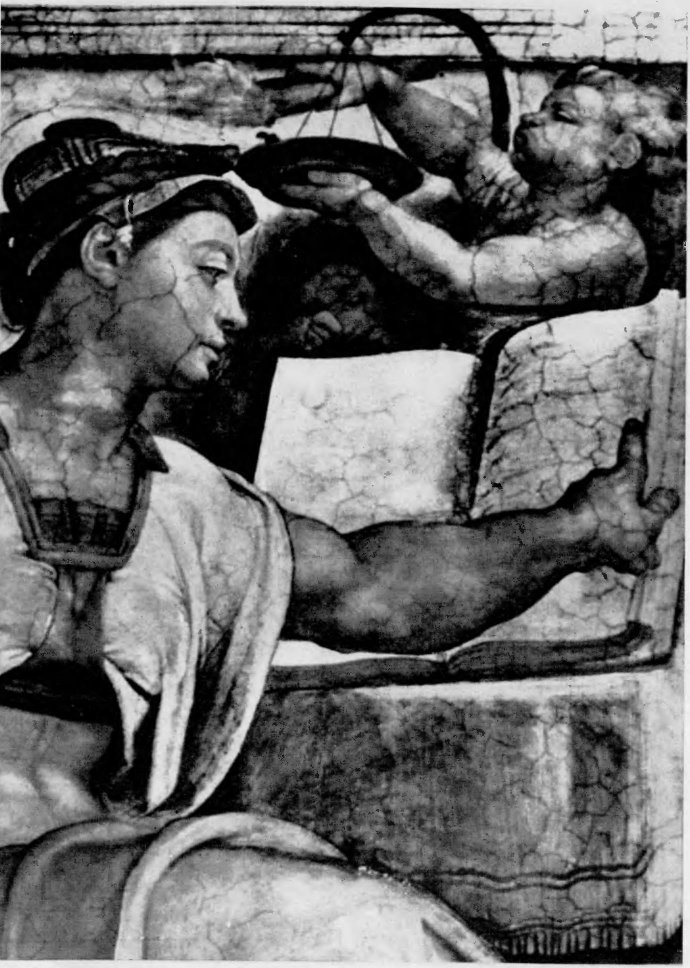

DANIEL

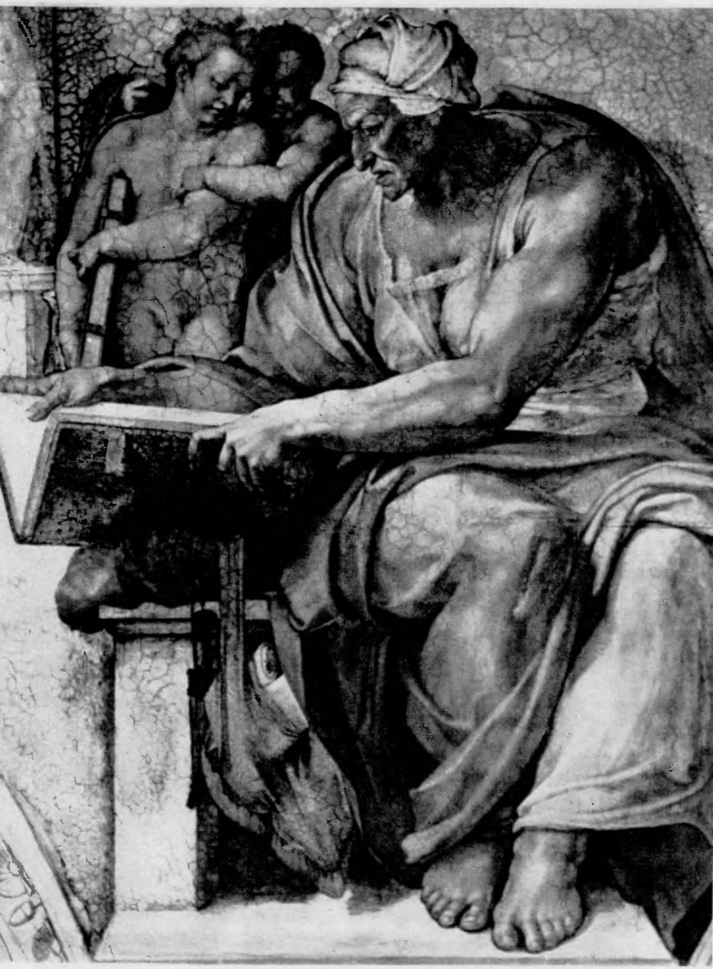


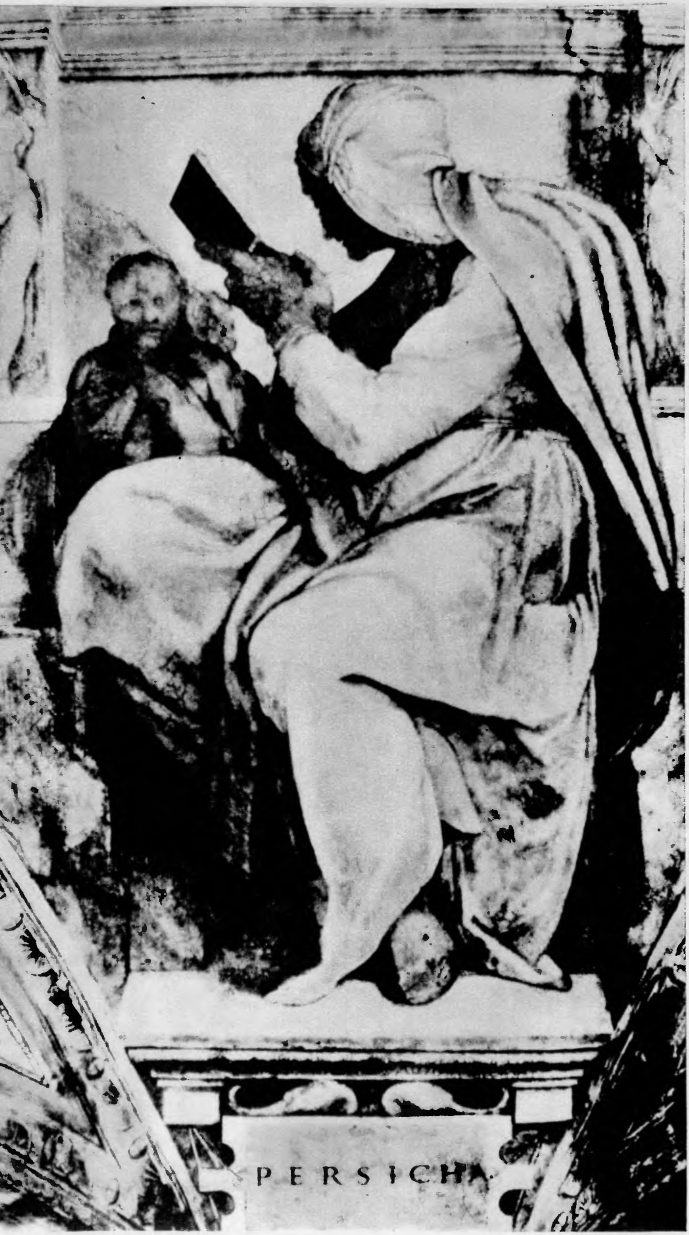

IONAS

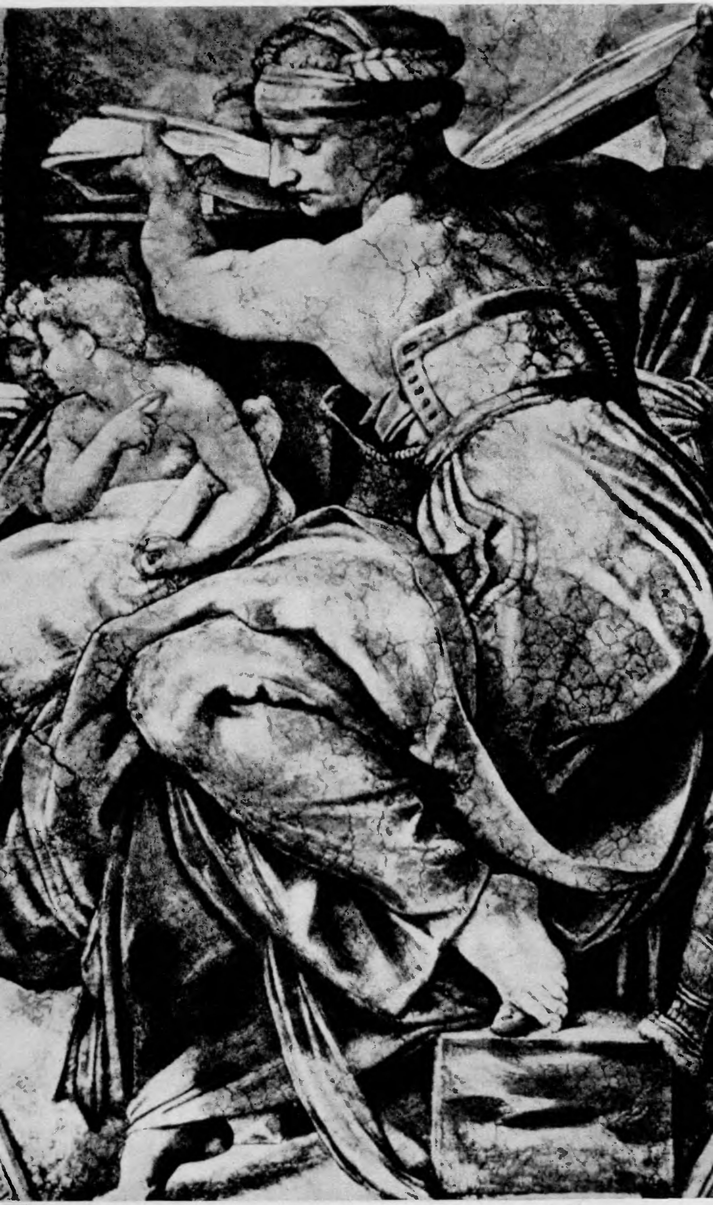


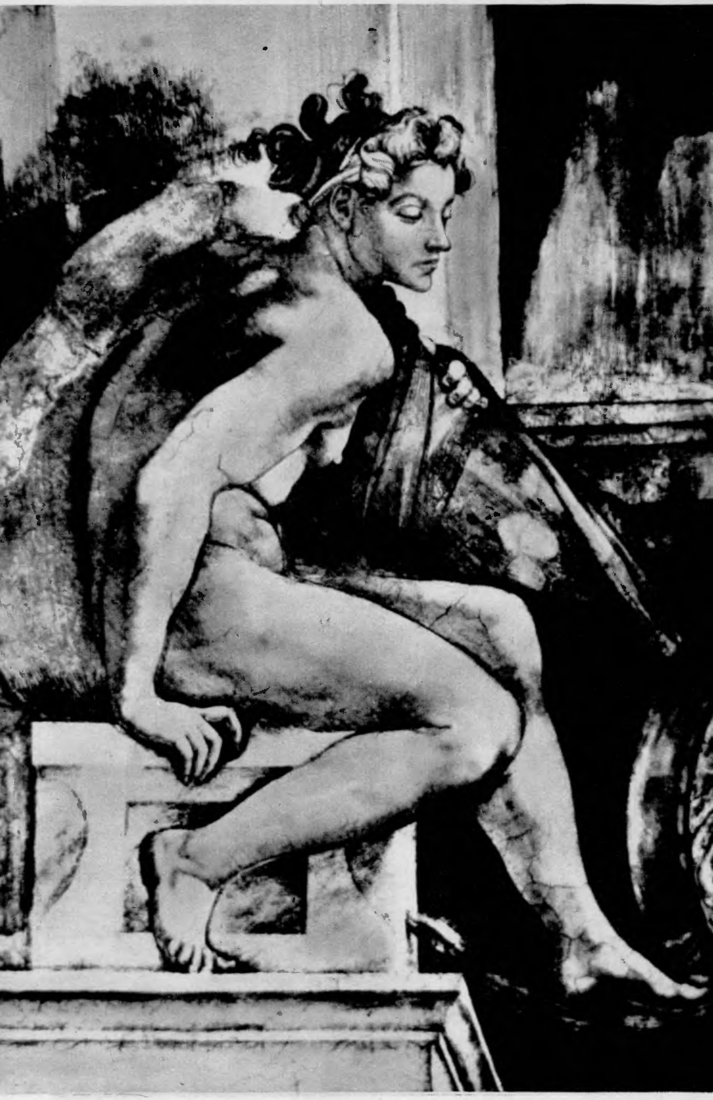
23. *Fresce de pe bolta Capelei Sixtine.*
Sibilele din Delfi, Eritreea (detaliu) şi Cumae, Sibilele Persică şi Libică.



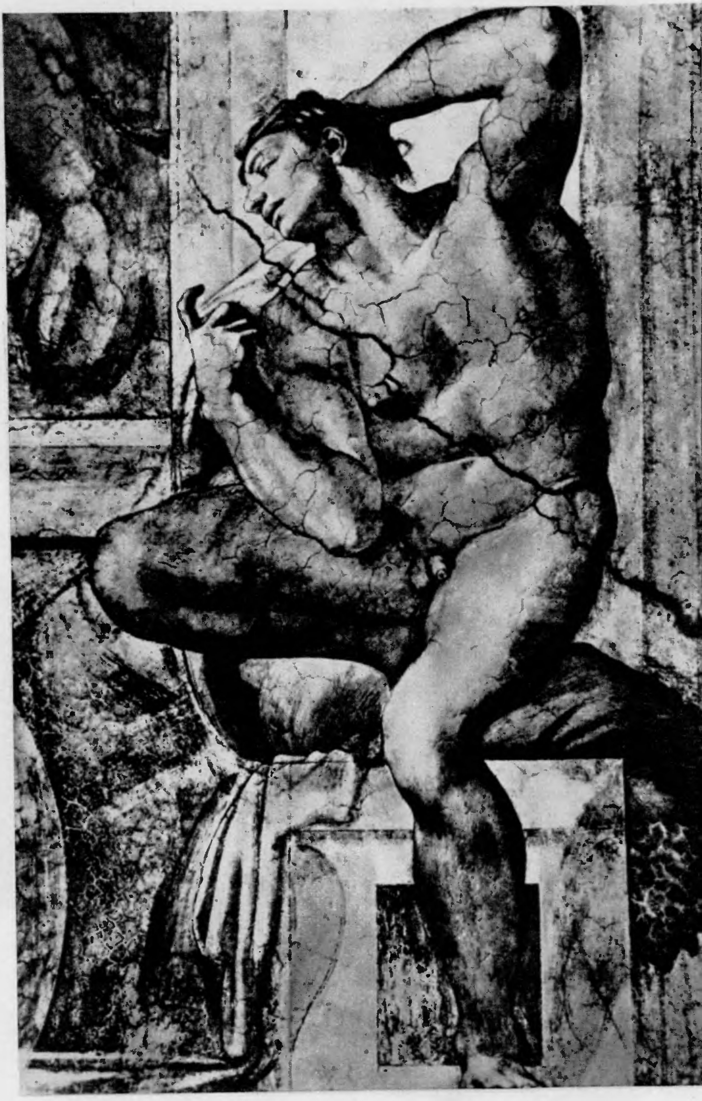



PERSICHA

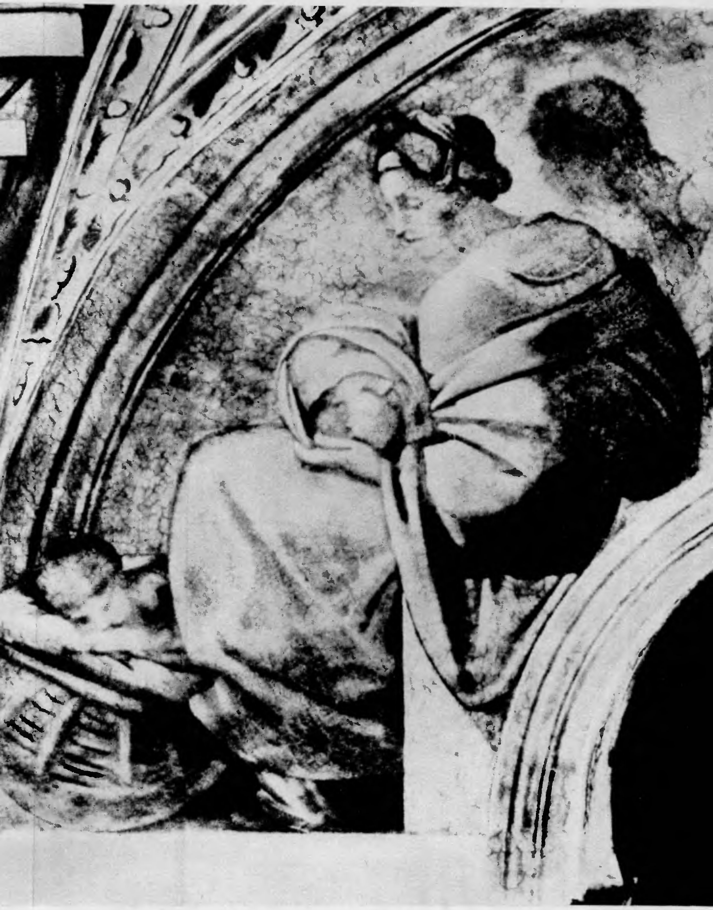




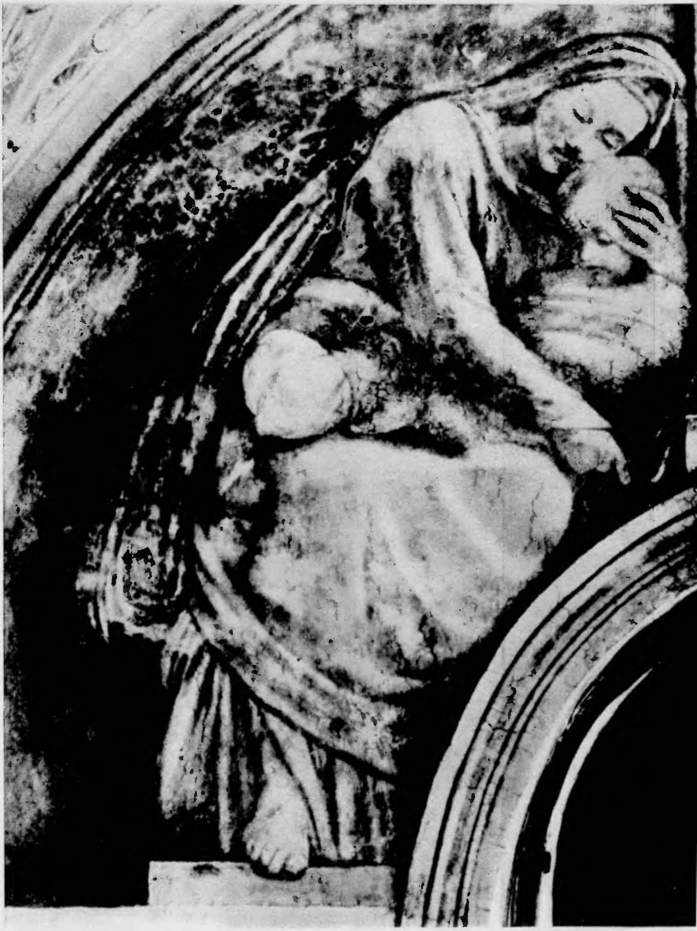
24. *Frescă de pe bolta Capelei Sixtine.*
Nud de adolescent, deasupra profetului Ioil, la stînga.



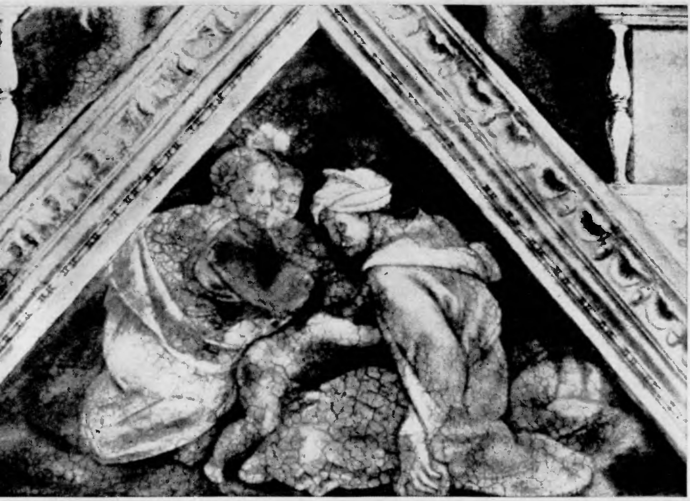
25. *Frescă de pe bolta Capelei Sixtine.*
Nud de adolescent, deasupra sibilei Libice, la dreapta.

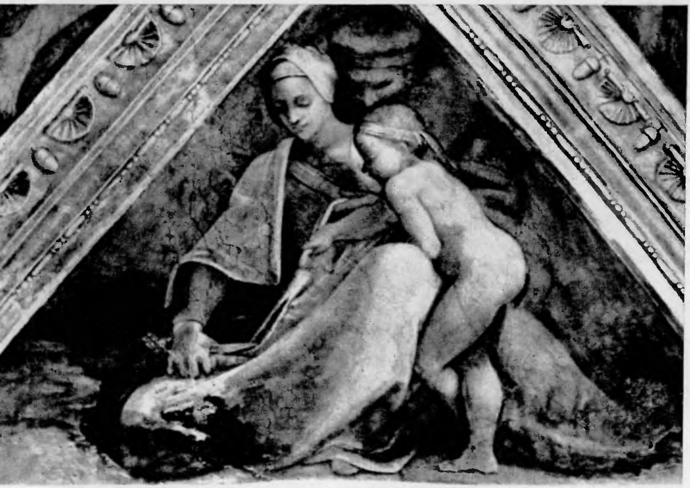


26. *Capela Sixtină, lunetă: Manase şi Amon,* detaliu



27. *Capela Sixtină, lunetă: Booz și Obeth*, detaliu.



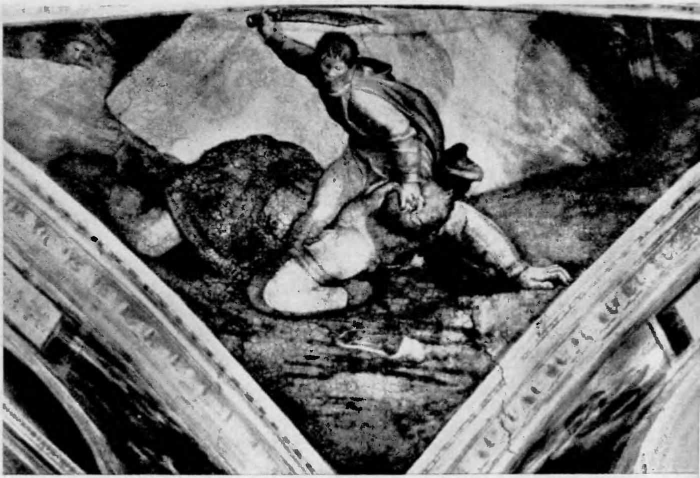


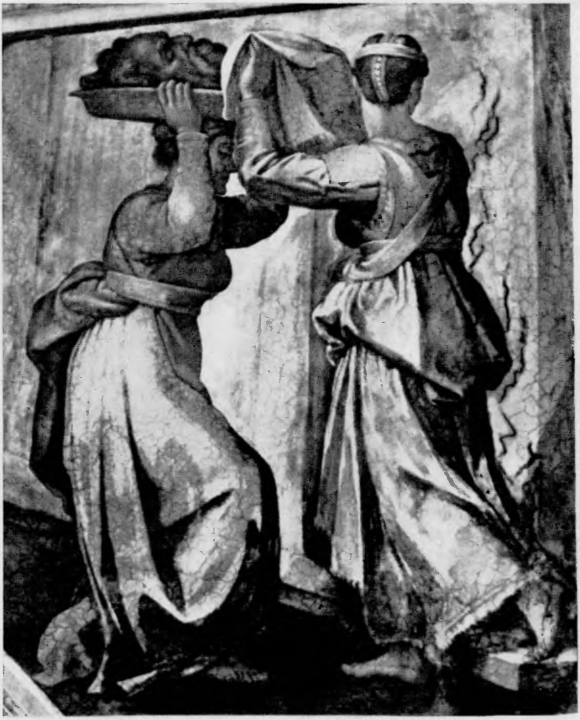
28a. *Capela Sixtină: strămoşii lui Hristos — Ozias.*

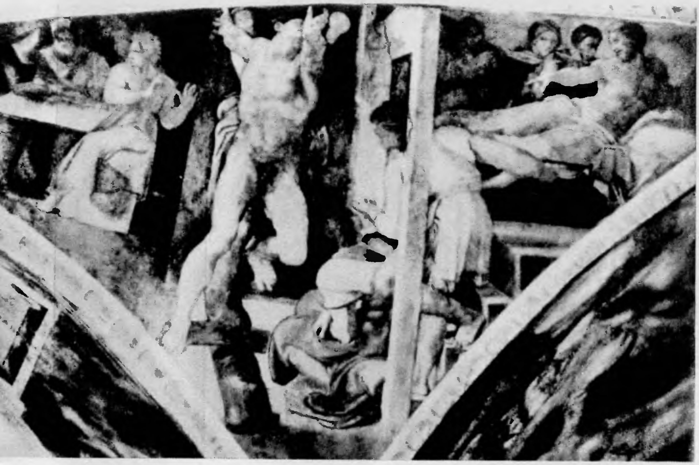
28b. *Capela Sixtină: strămoşii lui Hristos — Solomon.*

29a. *Capela Sixtină: David omorîndu-l pe Goliat.*

29b. *Capela Sixtină: Iudith şi Holofern, detaliu.*

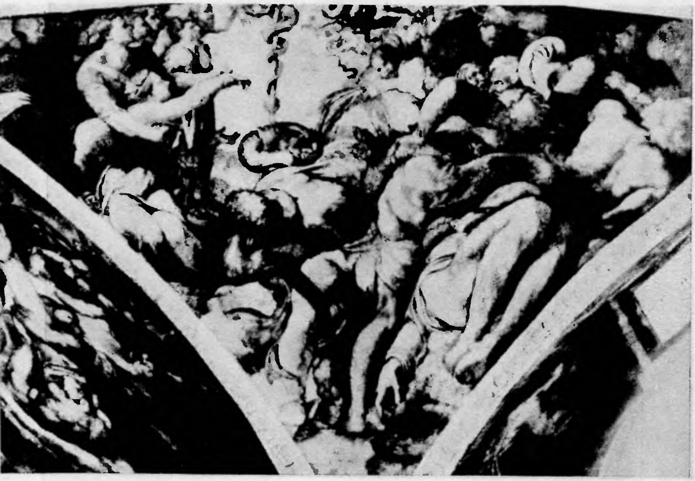


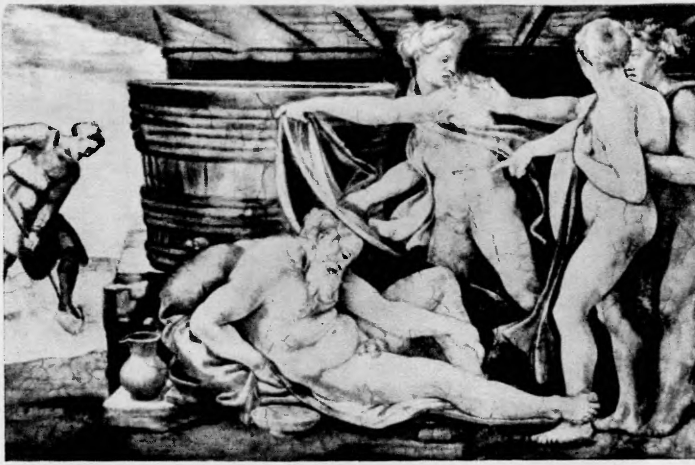




30a. *Capela Sixtină: Estera şi Ahasverus.*

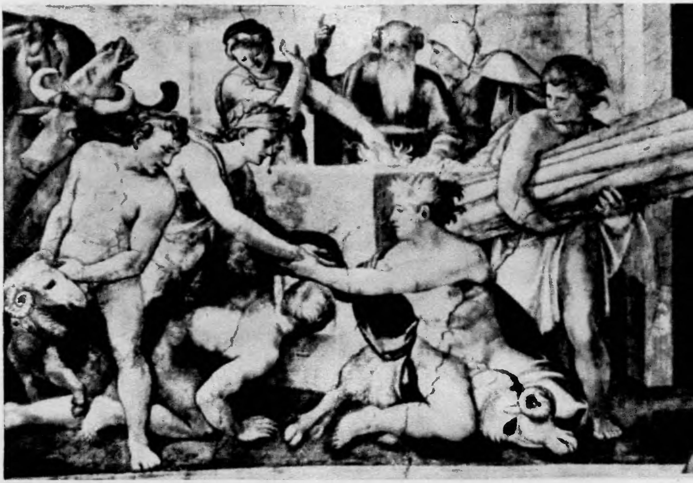
30b. *Capela Sixtină: Şarpele de aramă.*

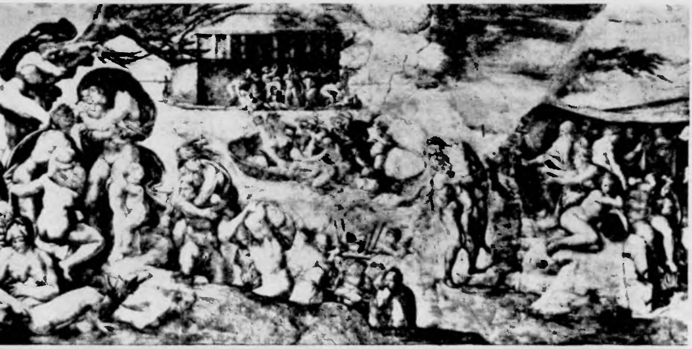


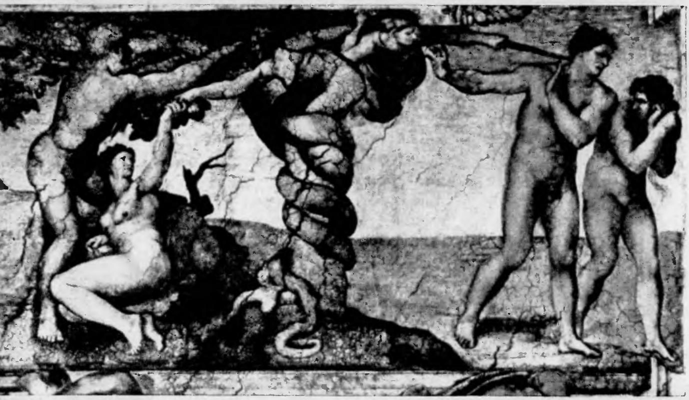


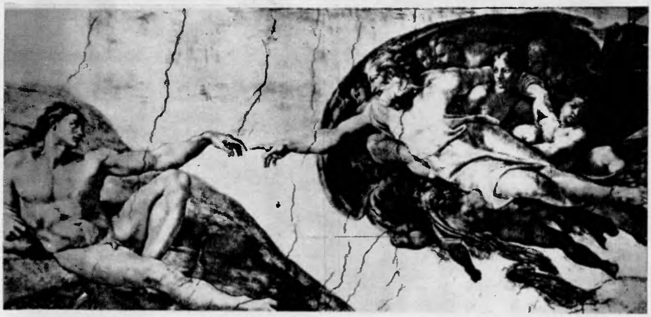
31. *Capela Sixtină: Beția lui Noe.*

32. *Capela Sixtină: Sacrificiul lui Noe.*





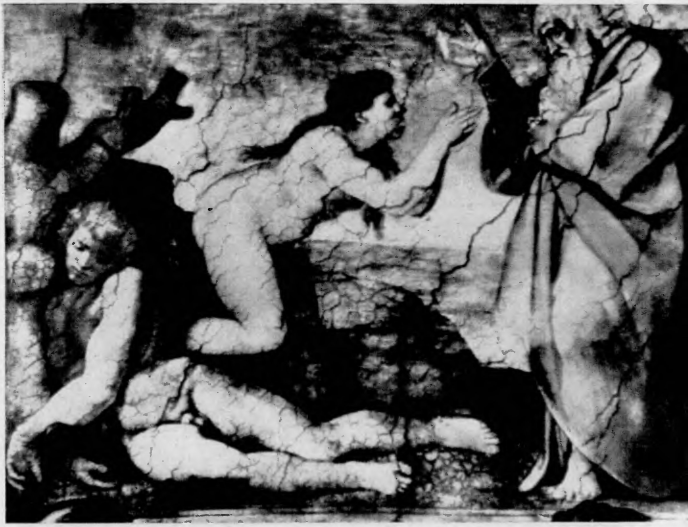


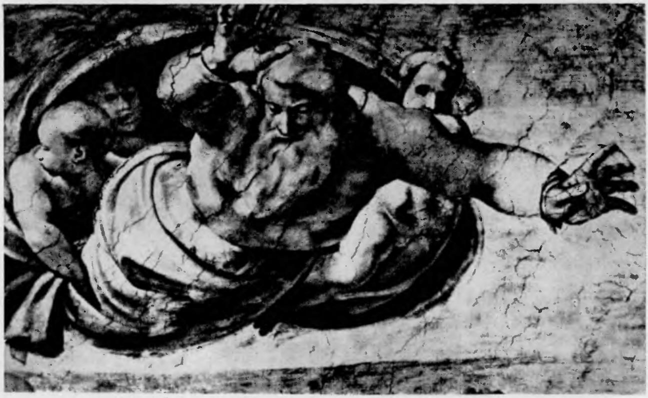


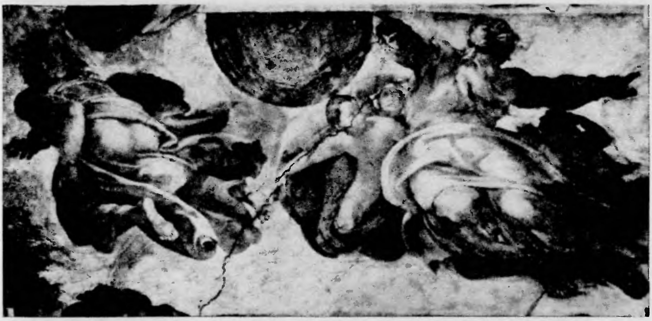
33. *Capela Sixtină: Potopul.*
34. *Capela Sixtină: Păcatul originar şi alungarea din rai.*
35. *Capela Sixtină: Crearea lui Adam.*

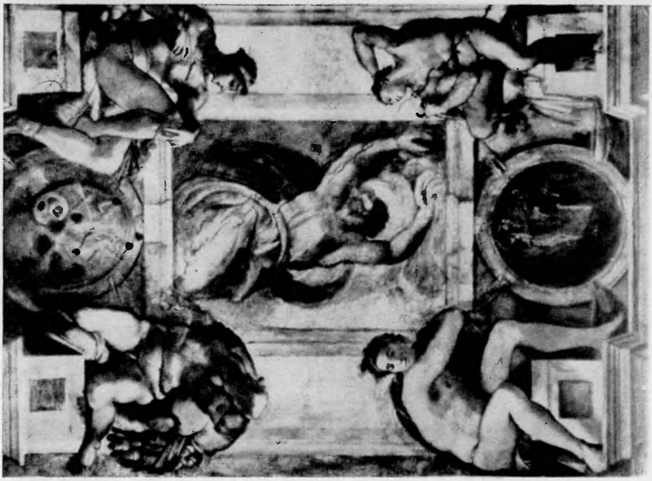
36. *Capela Sixtină: Crearea Evei.*

37. *Capela Sixtină: Dumnezeu despărțind apele de uscat.*







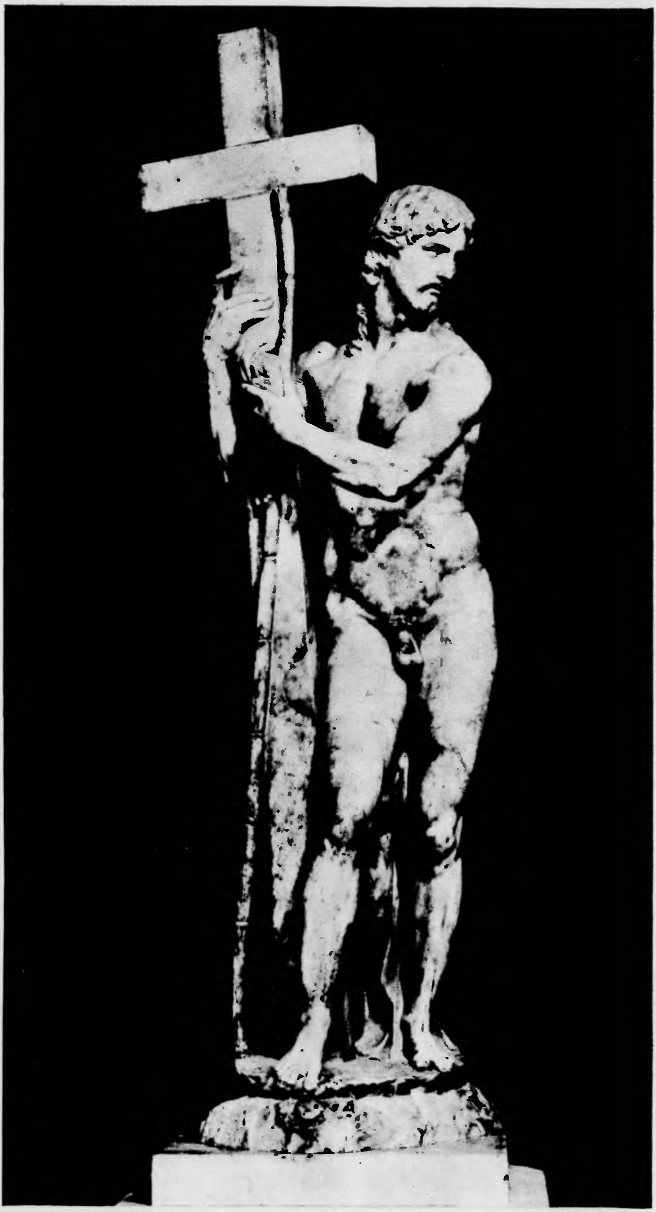


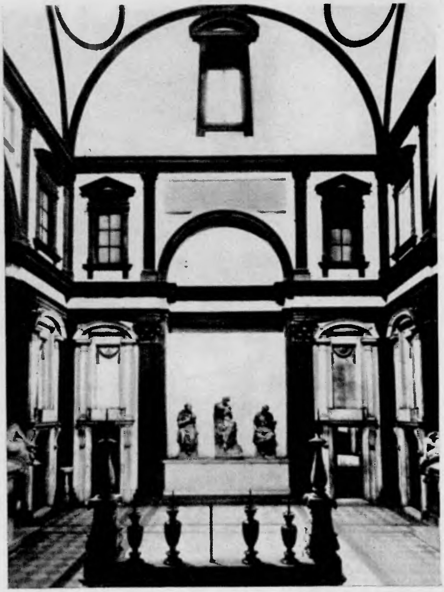
38. *Capela Sixtină: Dumnezeu făcînd soarele şi luna.*

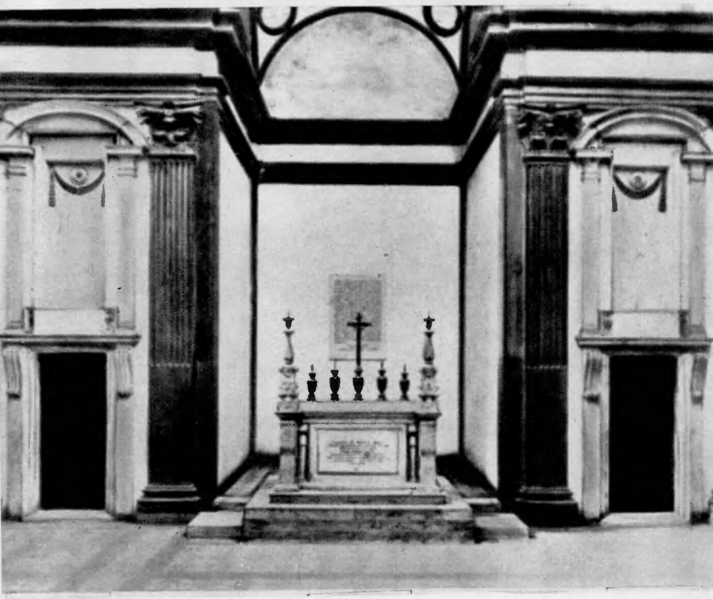
39. *Capela Sixtină: Despărţirea luminii de întuneric.*

→

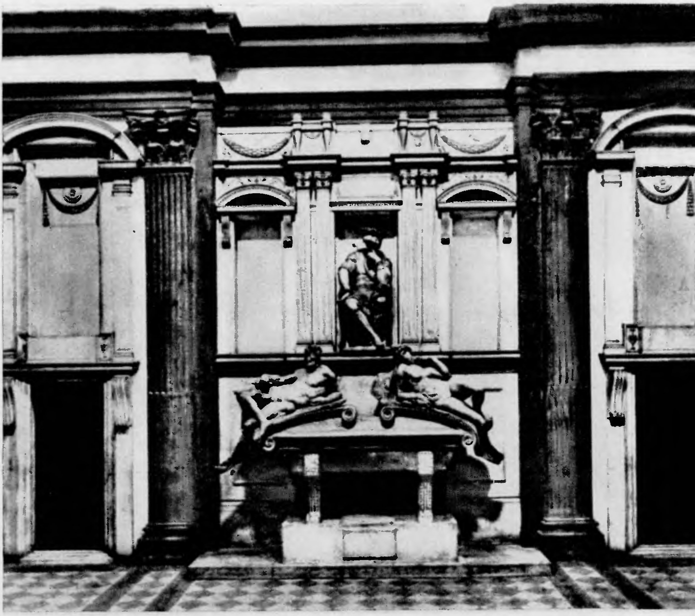
40. *Hristos ţinînd crucea.*
Roma, Biserica Santa Maria sopra Minerva.

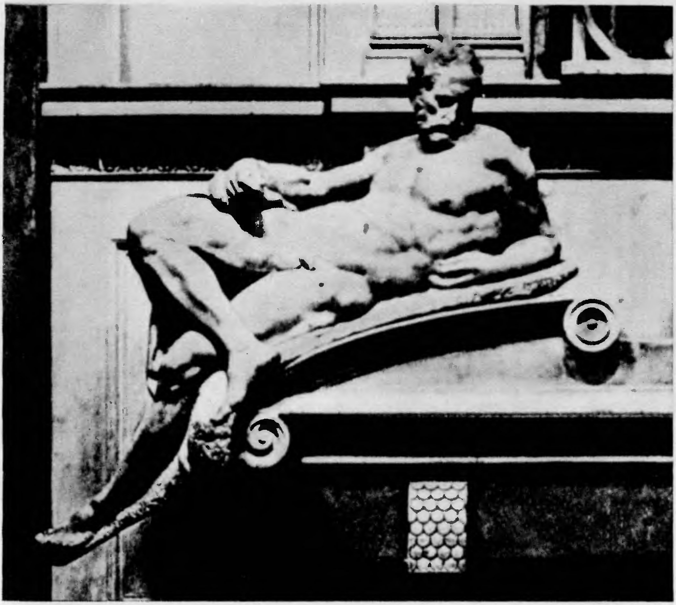






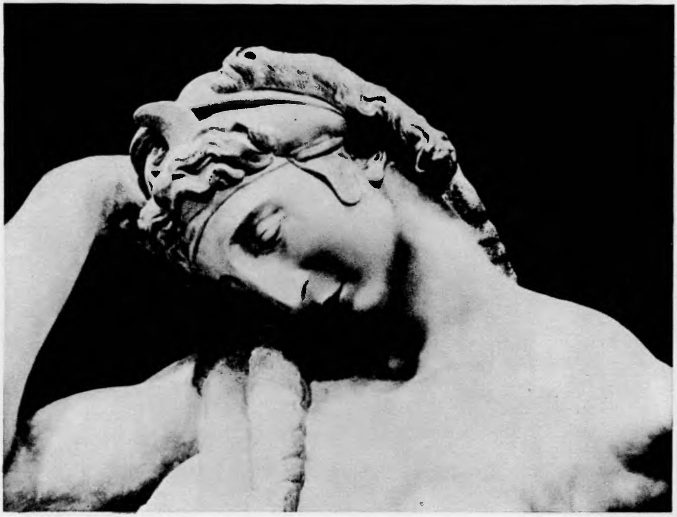
41. *Florența, San Lorenzo, Capela Medici.*
Peretele de la intrare.
42. *Florența, San Lorenzo, Capela Medici.*
Peretele altarului.
43. *Florența, San Lorenzo, Capela Medici.*
Vedere de ansamblu a mormîntului lui Lorenzo de' Medici.

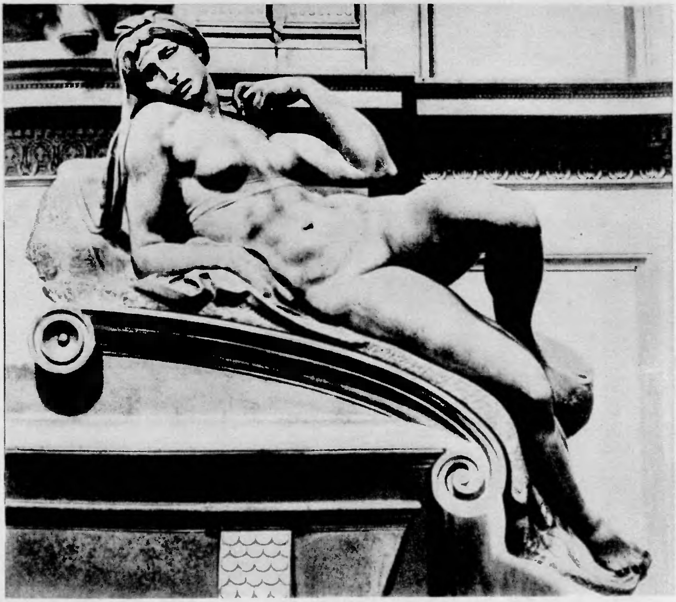




44. *Florența, San Lorenzo, Capela Medici.*
Amurgul de pe mormîntul lui Lorenzo de' Medici.

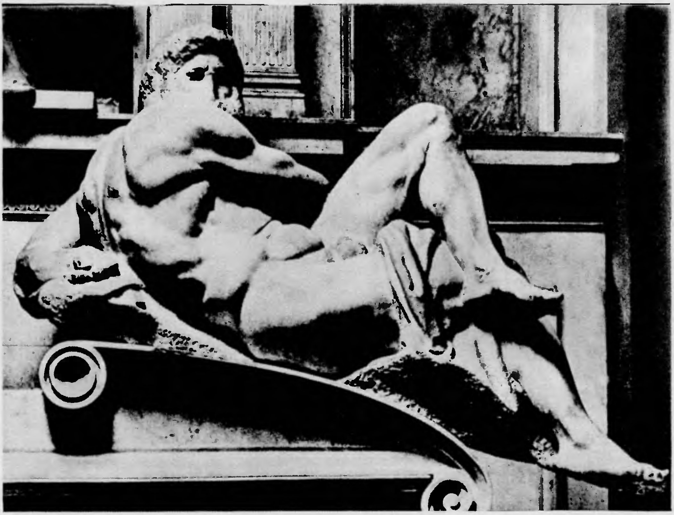
46. *Florența, San Lorenzo, Capela Medici.*
Noaptea (detaliu) de pe mormîntul lui Giuliano de' Medici.

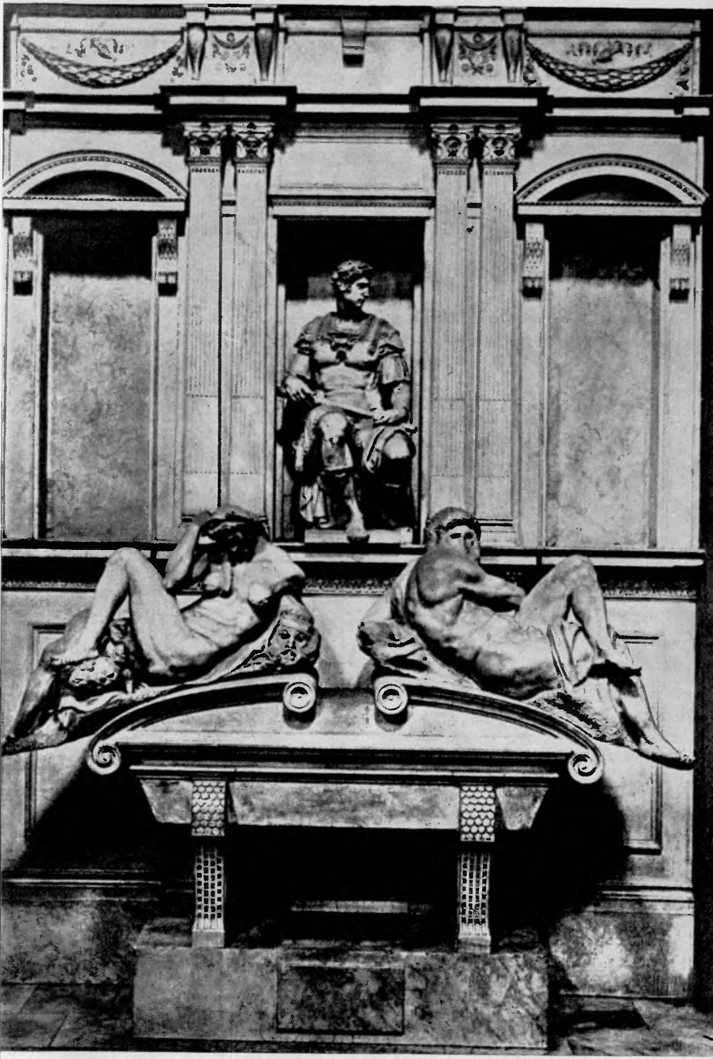




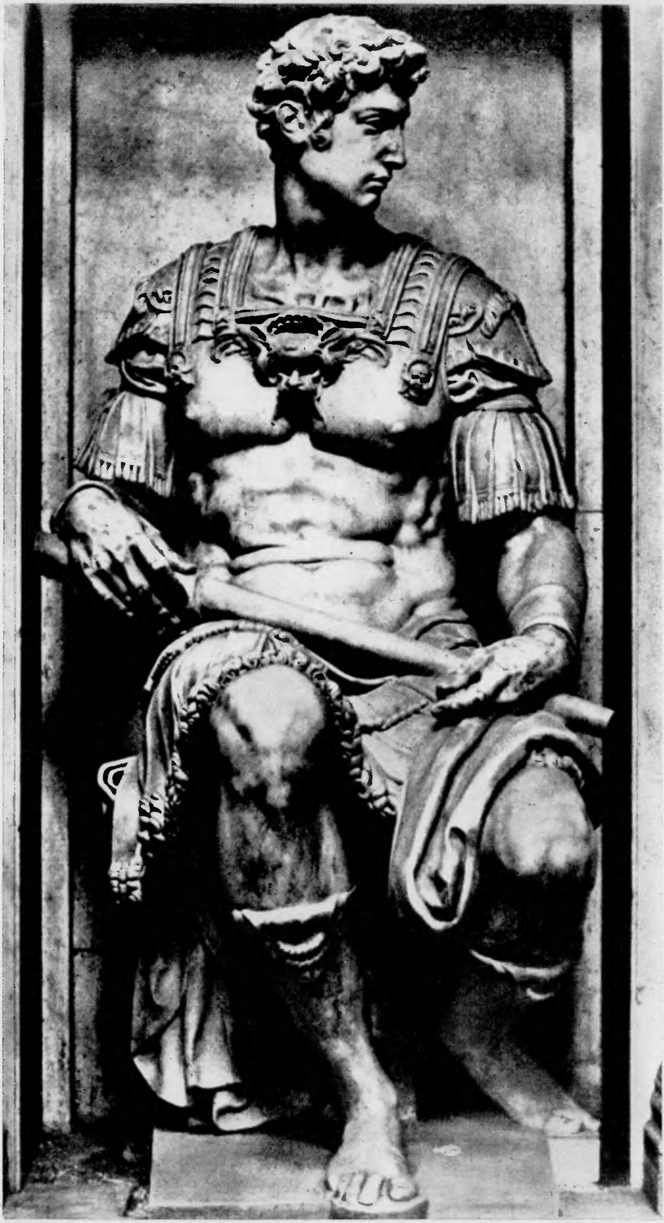
45. *Florența, San Lorenzo, Capela Medici.*
Aurora de pe mormîntul lui Lorenzo de' Medici.

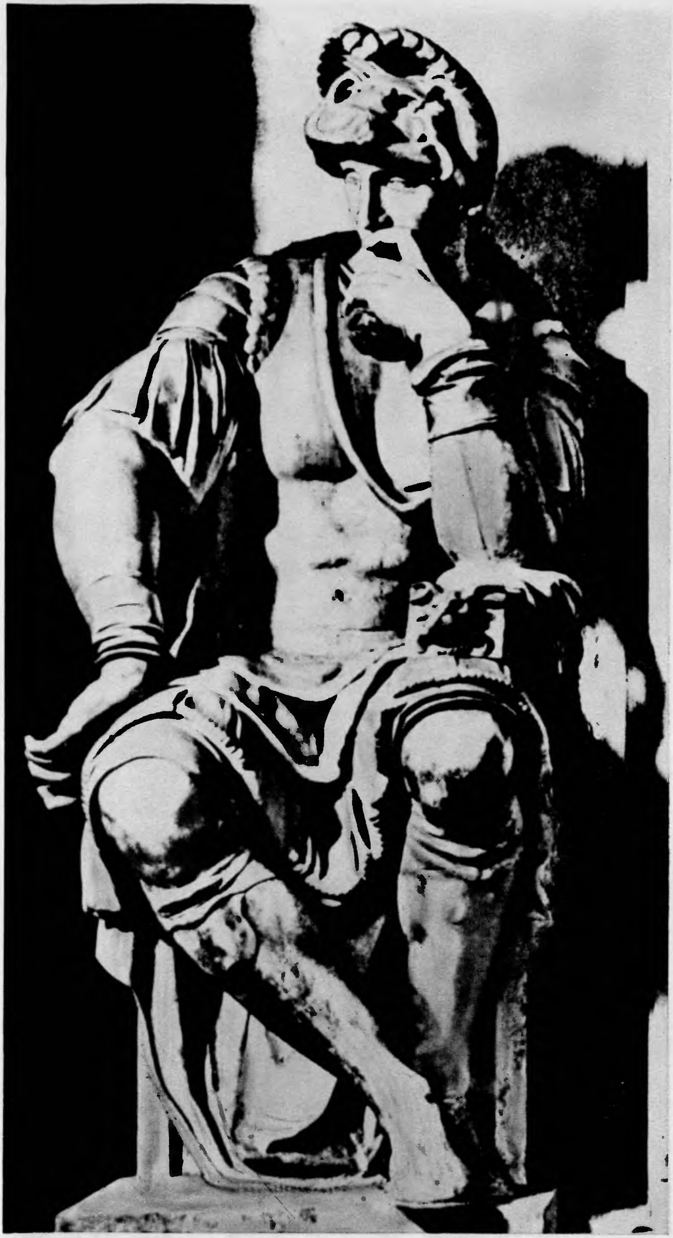
47. *Florența, San Lorenzo, Capela Medici.*
Ziua de pe mormîntul lui Giuliano de' Medici.

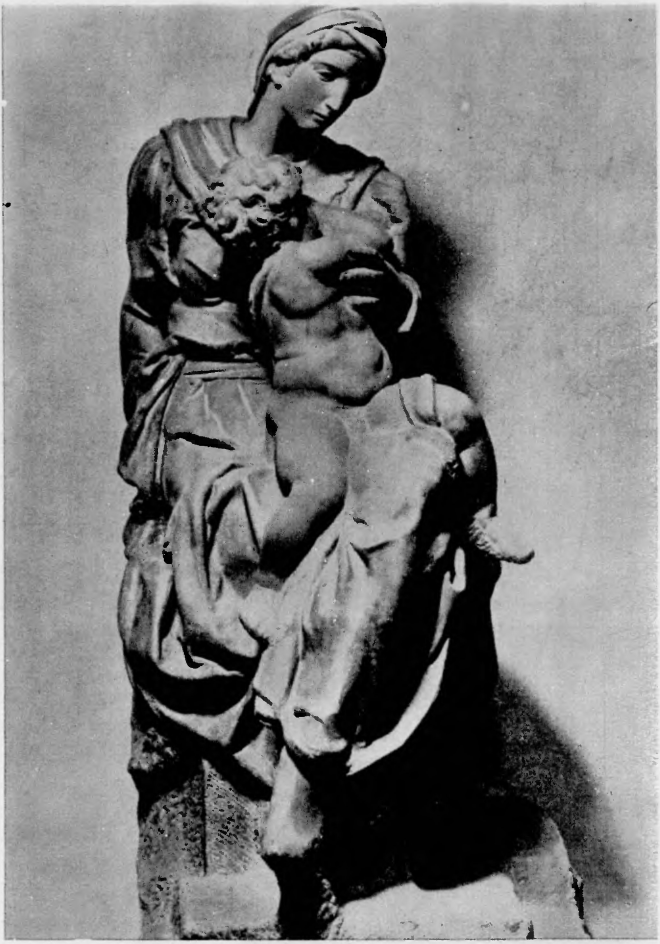




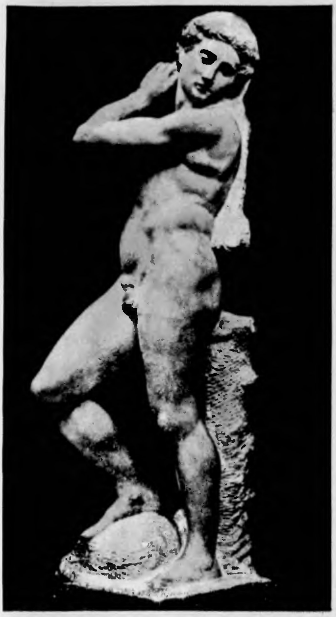
48. *Florența, San Lorenzo, Capela Medici.*
Vedere a mormîntului lui Giuliano de' Medici.
49. *Florența, San Lorenzo, Capela Medici.*
Giuliano de' Medici.

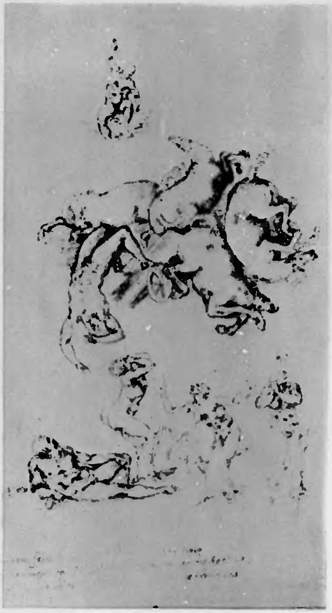


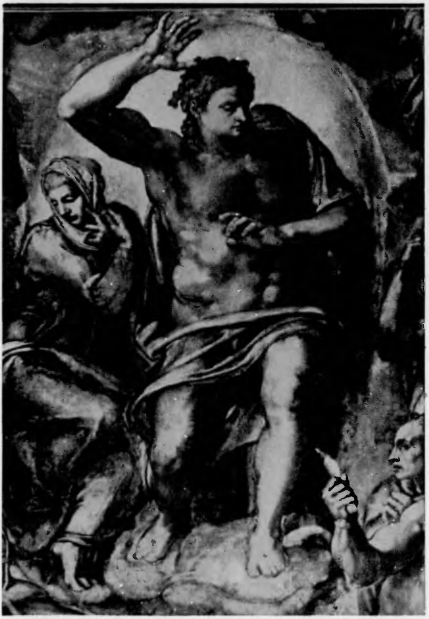




50. *Florența, San Lorenzo, Capela Medici*
Lorenzo de' Medici.
51. *Florența, San Lorenzo, Capela Medici*
Fecioara și Pruncul.





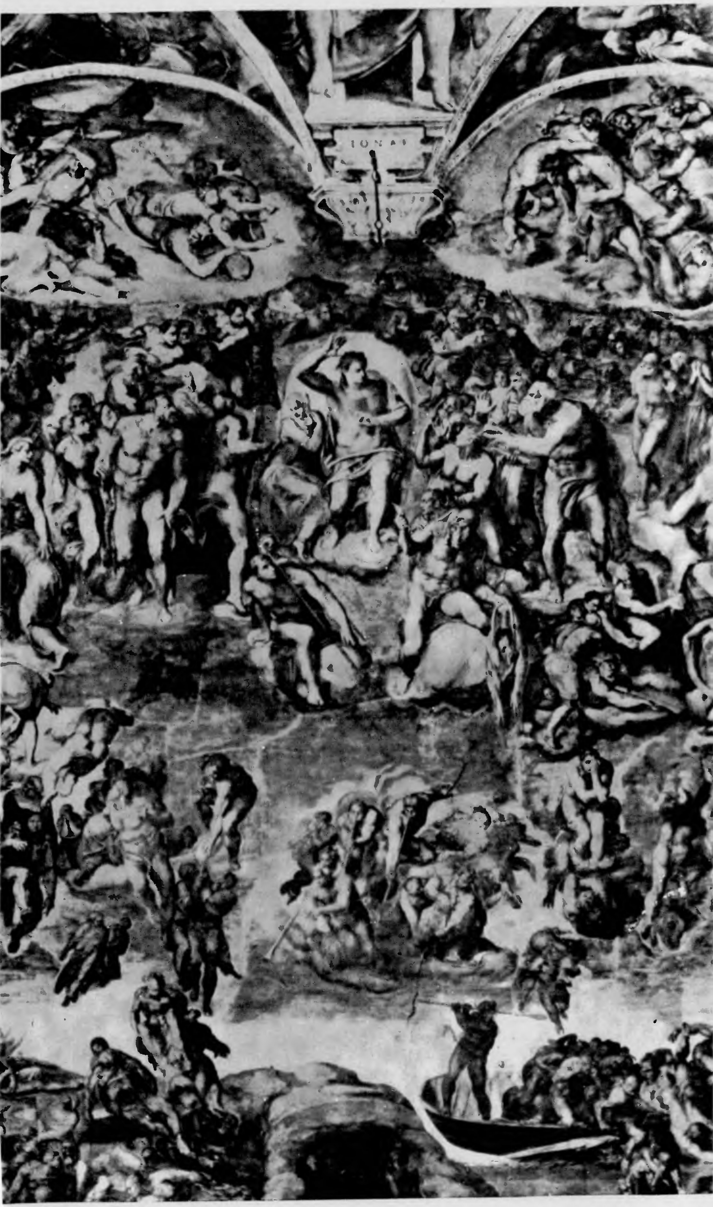


52. *David-Apolo.*
Florența,
Muzeul Național
Bargello.

53. *Căderea lui Faeton.*
Prima versiune.
Desen
în piatră neagră.
Londra,
British Museum.

54. *Capela Sixtină.*
Fresca
Judecății de apoi.
Hristos și Fecioara,
detaliu.

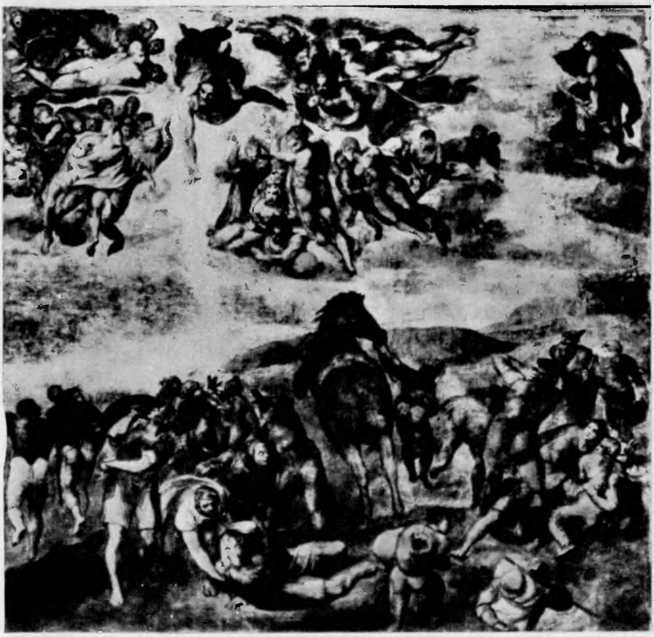
55. *Vatican,*
Capela Sixtină.
Vedere de ansamblu
a frescei
Judecata de apoi.

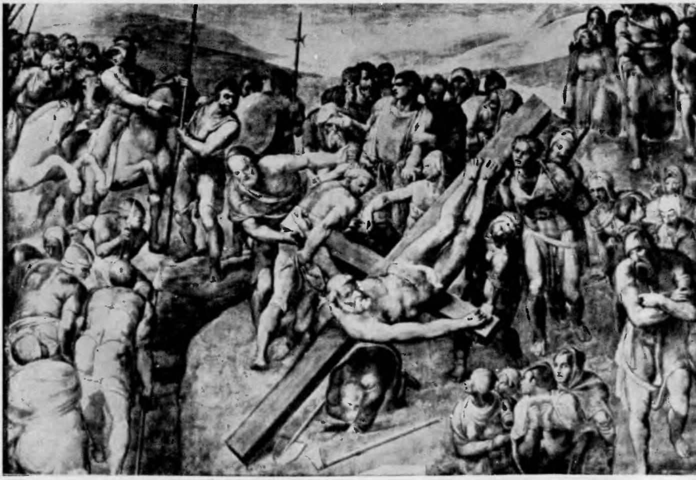

IONAS

56. *Brutus*. Bust în marmură. Florenţa, Muzeul Naţional Bargello.

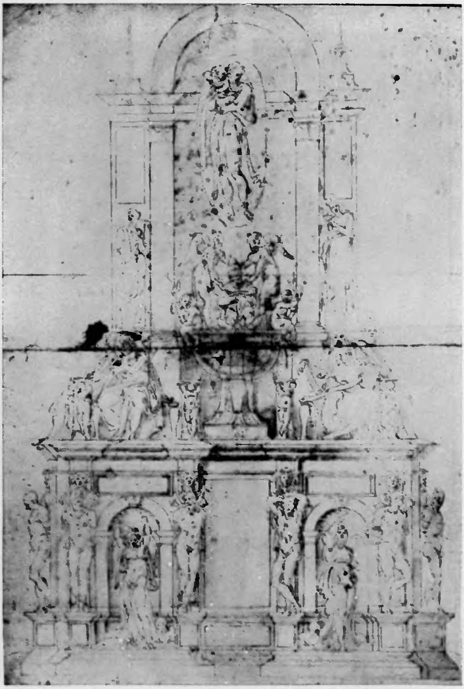
57. *Brutus*. Bust în marmură. Florenţa, Muzeul Naţional Bargello.

58. Vatican. Frescă din *Capela Paulină*. *Convertirea Sfîntului Pavel*.

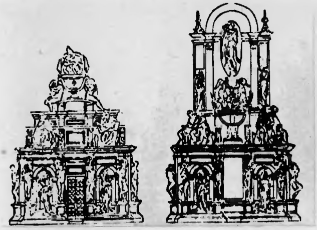


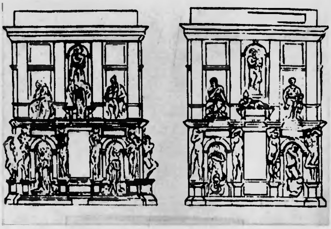


59. Vatican.
Frescă din *Capela Paulină*.
Răstignirea Sfîntului Petru.



60. *Desen de Jacomo Rocchetti.*
Copie după Michelangelo: al doilea proiect, din 1513, pentru mormîntul lui Iuliu al II-lea.
Berlin,
Staatliche Museen.



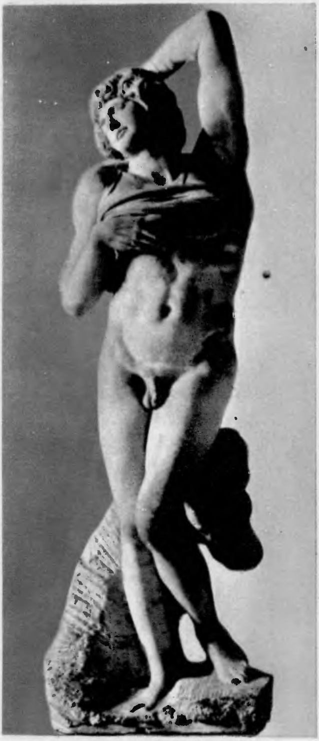


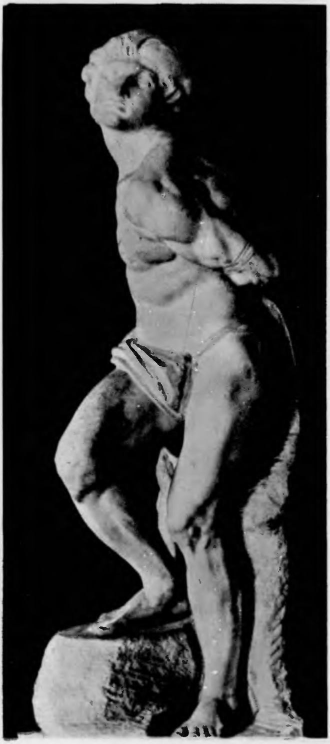
61. *Reconstituirea primei versiuni, 1505, şi a celei de a doua versiuni, 1513, a mormîntului lui Iuliu al II-lea* (desene de Denise Fossard după reconstituirile lui Charles de Tolnay).

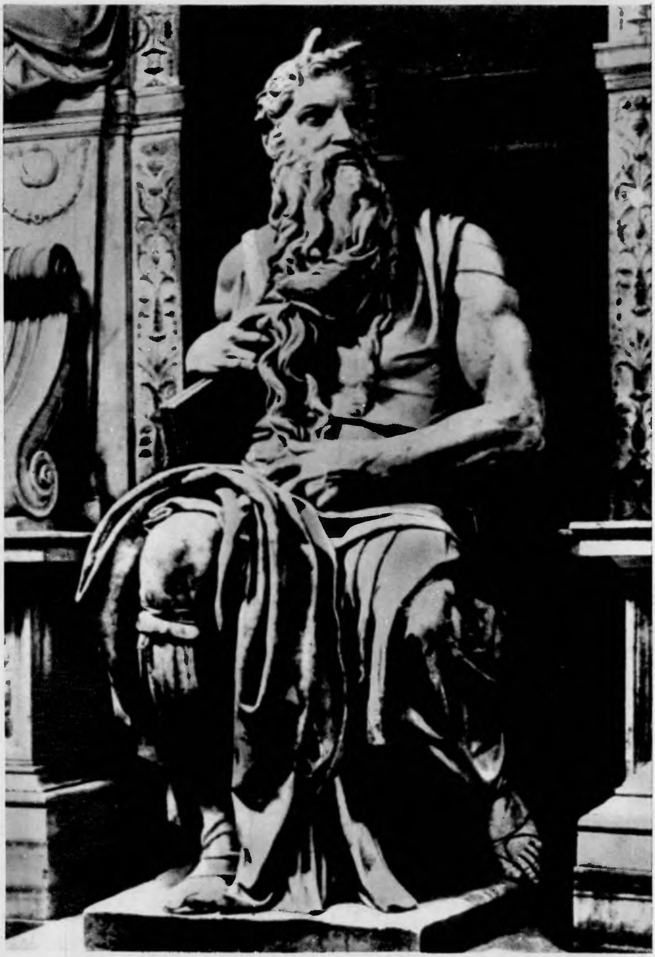
62. *Reconstituirea celei de a treia versiuni, 1516, şi a celei de a cincea versiuni, 1532, a mormîntului lui Iuliu al II-lea* (desene de Denise Fossard după reconstituirile lui Charles de Tolnay).

63. *Sclav murind,* destinat mormîntului lui Iuliu al II-lea.
Paris, Luvru.

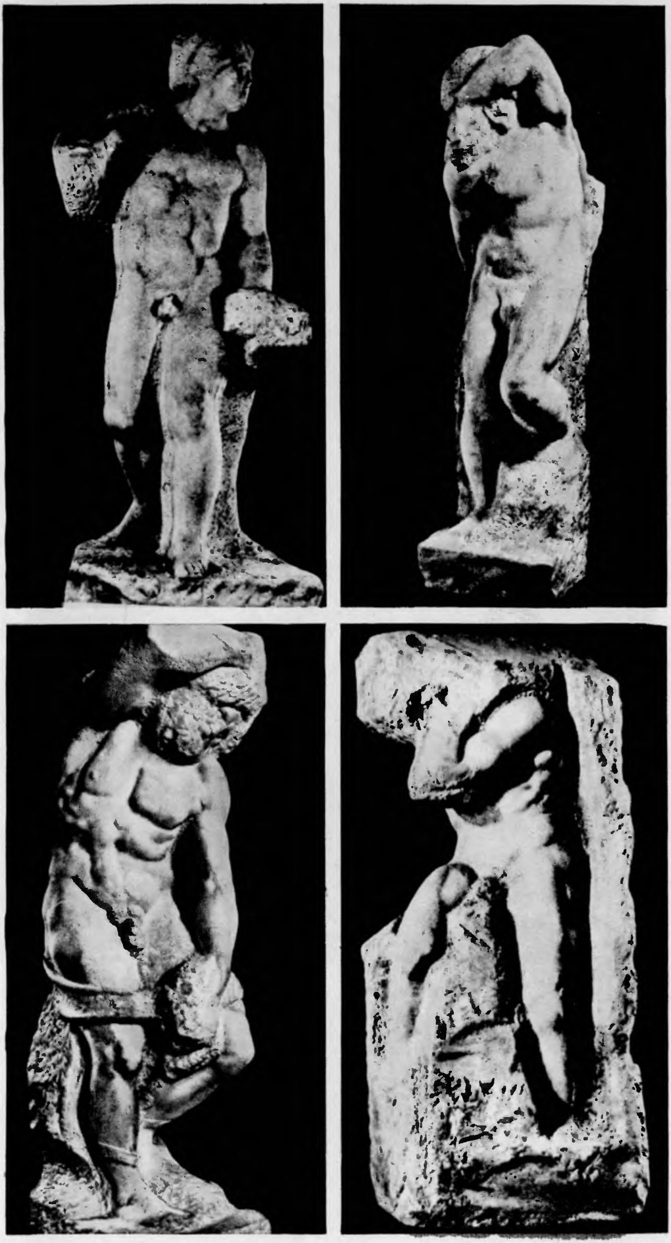
64. *Sclav răzvrătit,* destinat mormîntului lui Iuliu al II-lea.
Paris, Luvru.





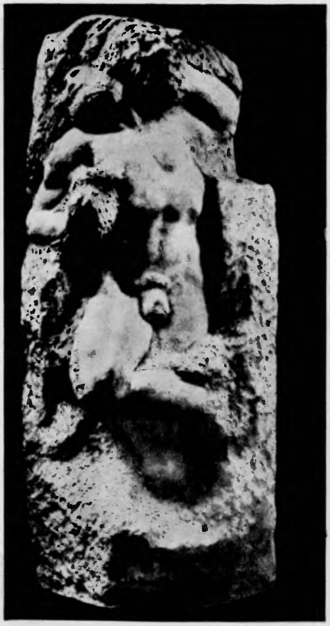


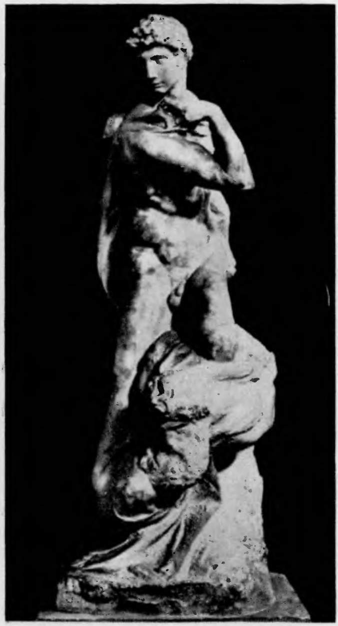
65. *Moise,* mormîntul lui Iuliu al II-lea.
Roma, San Pietro in Vincoli.

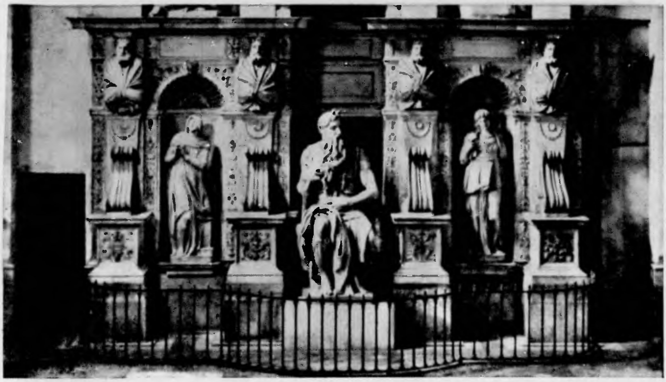


66. Al cincilea *Sclav* destinat mormîntului lui Iuliu al II-lea. Florența, Casa Buonarroti.
67. *Sclav tînăr* destinat mormîntului lui Iuliu al II-lea. Florența, Galeria Academiei.
68. *Sclav bărbos,* destinat mormîntului lui Iuliu al II-lea. Florența, Galeria Academiei.
69. *Sclav numit «Atlas»,* destinat mormîntului lui Iuliu al II-lea. Florența, Galeria Academiei.

70. *Sclav deșteptîndu-se,* destinat mormîntului lui Iuliu al II-lea. Florența, Galeria Academiei.
71. *Grupul Victoriei,* destinat mormîntului lui Iuliu al II-lea. Florența, Palatul Senioriei.

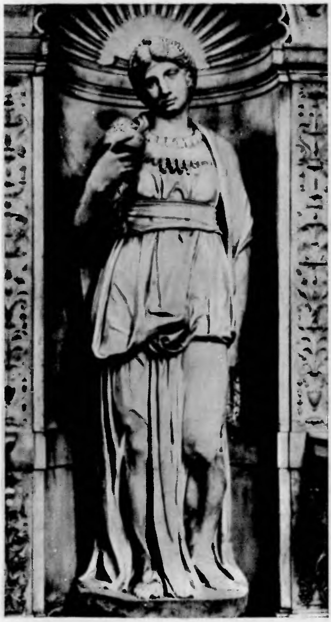


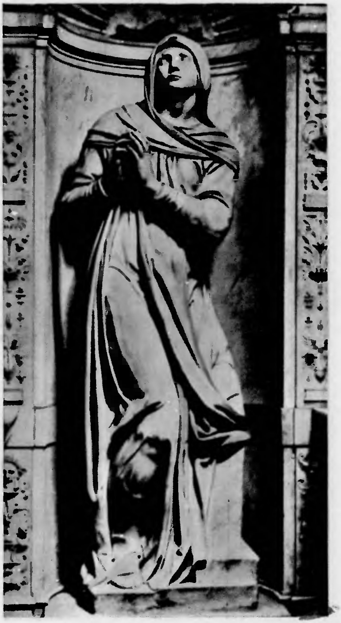


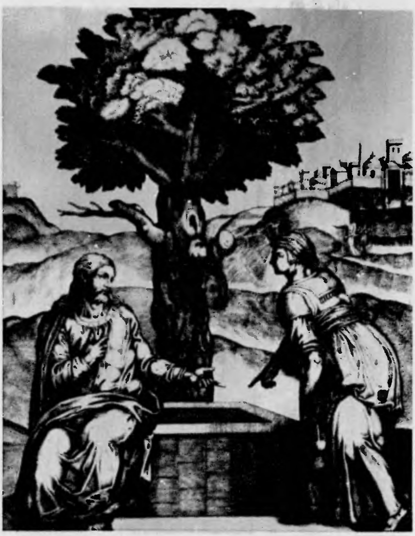


72. *Partea de jos a mormîntului lui Iuliu al II-lea: la mijloc Moise.*
Roma, San Pietro in Vincoli.

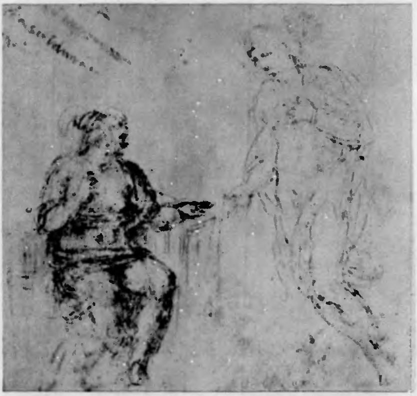
73. *Lia (Viaţa activă):* detaliu de la mormîntul lui Iuliu al II-lea.
Roma, San Pietro in Vincoli.
74. *Raşela (Viaţa contemplativă);* detaliu de la mormîntul lui Iuliu al II-lea.
Roma, San Pietro in Vincoli.



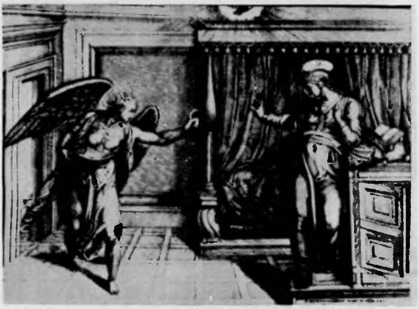




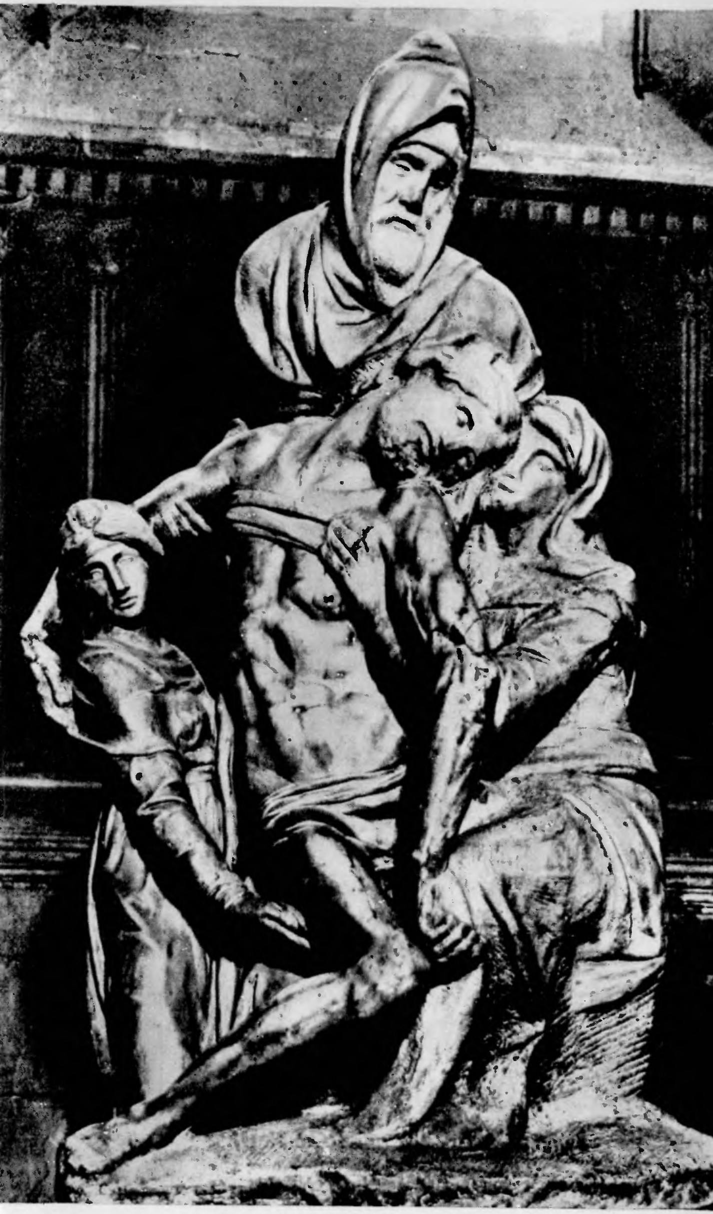
75. N. Béatrizet.
Gravură după
Isus şi Samariteanca
de Michelangelo.
Paris,
Bibliothèque
nationale,
Cabinet
des Estampes.



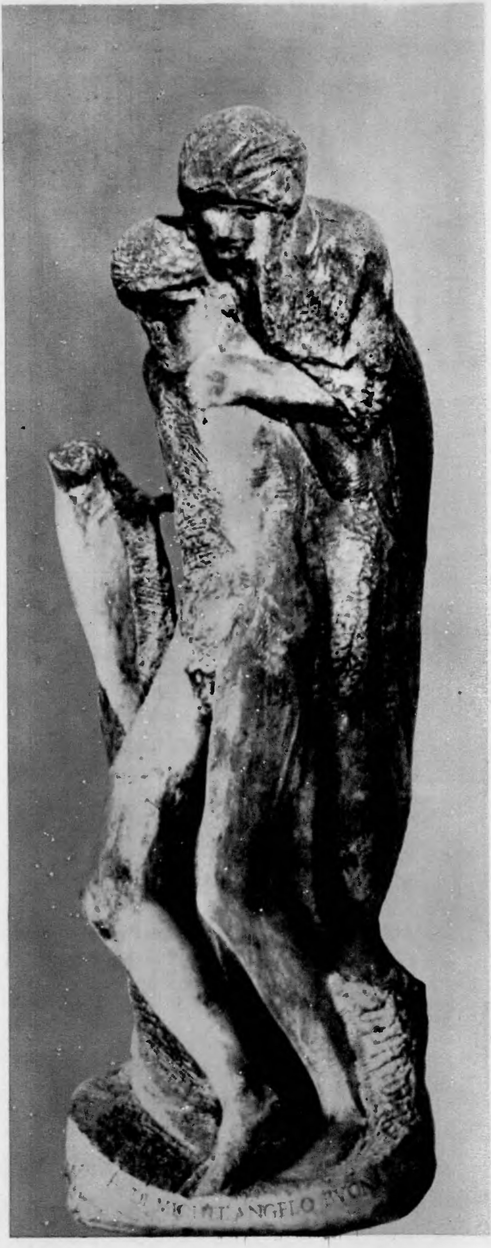
76. *Bunavestire,*
Desen în piatră
neagră.
Oxford, Ashmolean
Museum.



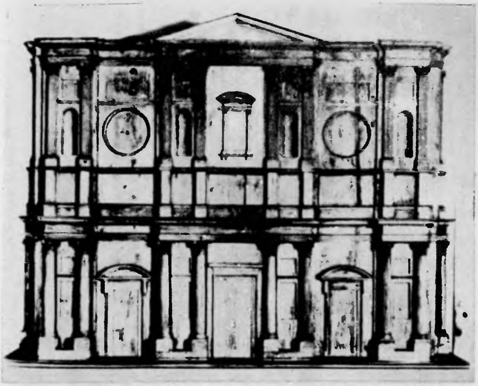
77. N. Béatrizet.
Gravură
după o *Bunăvestire*
de Michelangelo.
Paris,
Bibliothèque
nationale,
Cabinet
des Estampes.



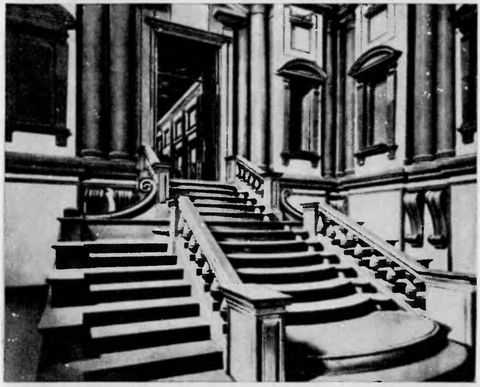
78. *Pietà.*
Florența,
Santa Maria
del Fiore.



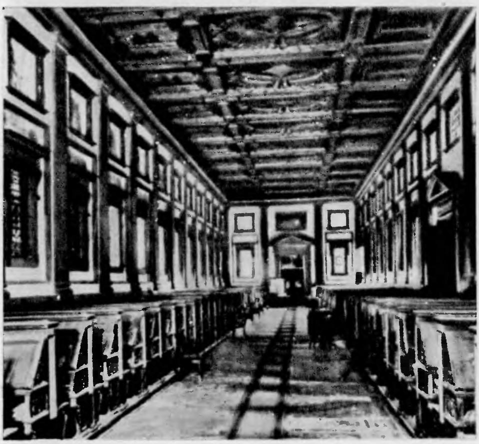
79. *Pietà Rondanini.*
Milano,
Castello Sforzesco.



80. Michelangelo
şi Pietro Urbano.
Model în lemn
pentru faţada bisericii
San Lorenzo din
Florenţa.
Florenţa,
Casa Buonarroti.

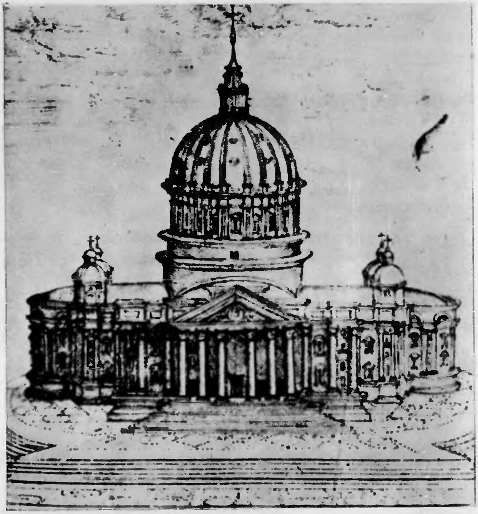


81. Florenţa,
San Lorenzo.
Scara din vestibulul
Bibliotecii
Laurenziana.

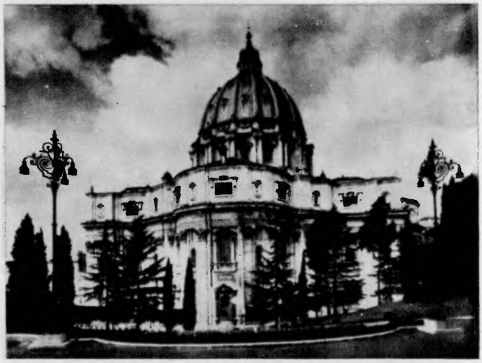


82. Florenţa,
San Lorenzo.
Sala de lectură
a Bibliotecii
Laurenziana.

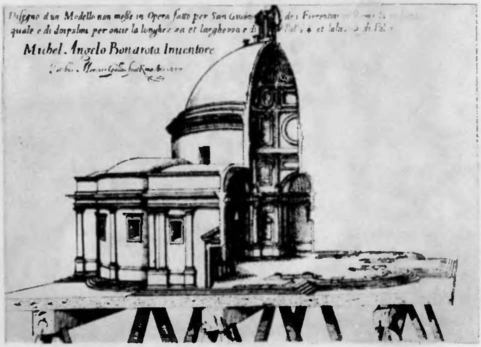
83. *Desen atribuit lui Etienne Dupérac.* Copie după primul model în pămînt ars realizat de Michelangelo pentru bazilica Sfîntul Petru din Roma. Milano, colecție particulară.



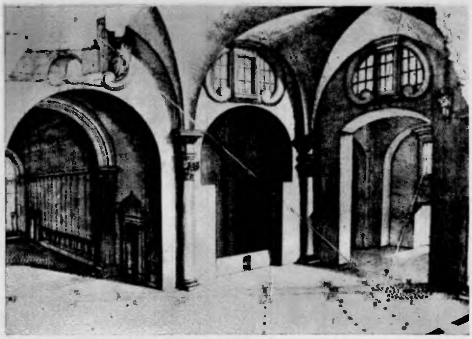
84. *Vatican, Sfîntul Petru.* Partea apuseană, realizată de Michelangelo.



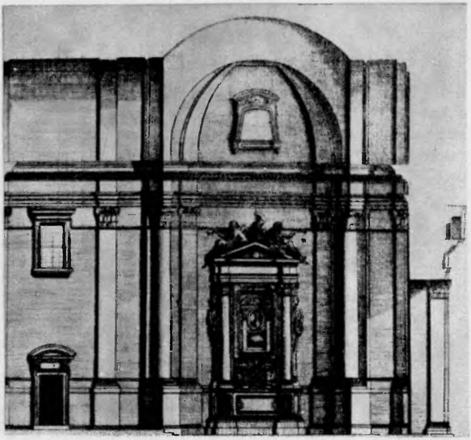
85. *Gravură din 1607 de Jacques Le Mercier după modelul în lemn realizat de Michelangelo pentru San Giovanni dei Fiorentini din Roma.* Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes.


Disegno d'un Modello non messo in Opera fatto per San
Michel. Angelo Bonarota Inuentore

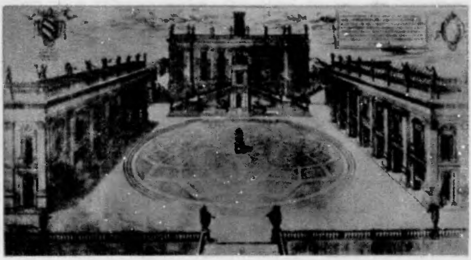
86. *Roma, Santa Maria degli Angeli.* Gravură de la începutul secolului al XVIII-lea, reprezentînd interiorul după desenul lui Michelangelo, înainte de modificarea lui Vanvitelli.

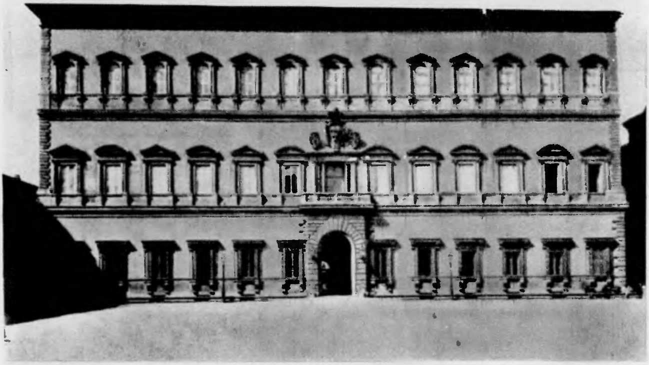


87. *Roma, Santa Maria Maggiore.* Detaliu din capela Sforza.



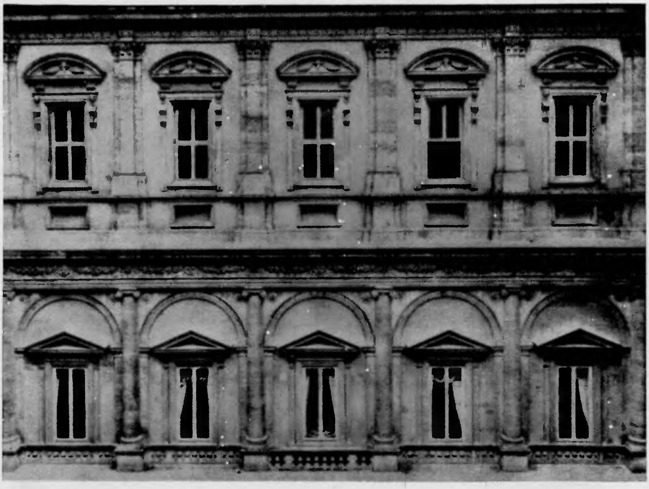
88. *Piața Capitoliului din Roma,* vedere generală. Gravură de Étienne Dupérac (1568) după desenele lui Michelangelo.

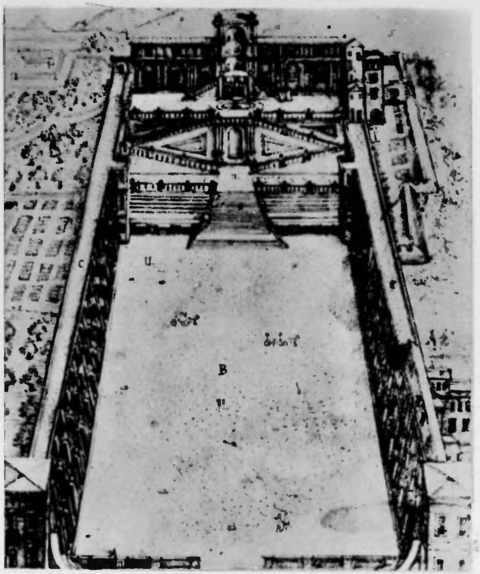




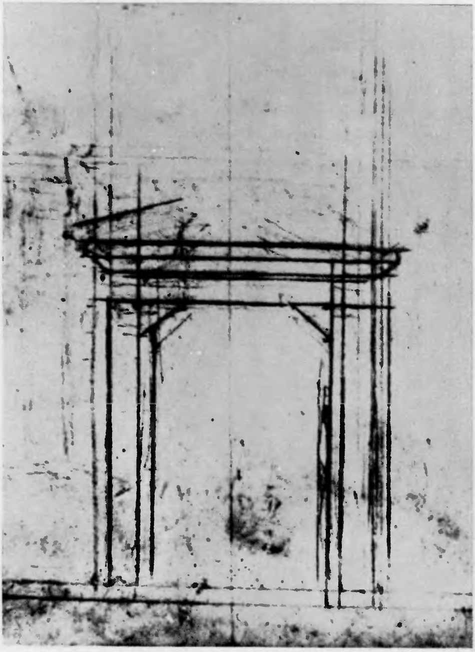
89. *Roma, fațada Palatului Farnese.*

90. *Roma, Palatul Farnese.*
Fațada dinspre curte. Primul etaj este opera lui Antonio da Sangallo cel Tînăr, al doilea etaj opera lui Michelangelo.

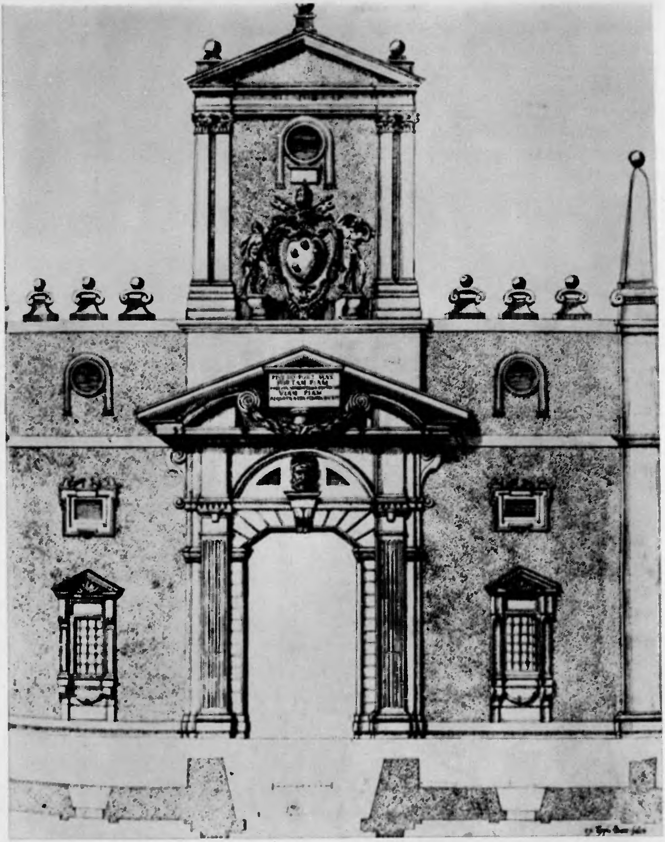




91. *Desen atribuit lui Étienne Dupérac reprezentînd curtea palatului Belvedere de la Vatican.* (Terasele şi scările realizate probabil după proiectul lui Michelangelo.) Milano, colecţie particulară.

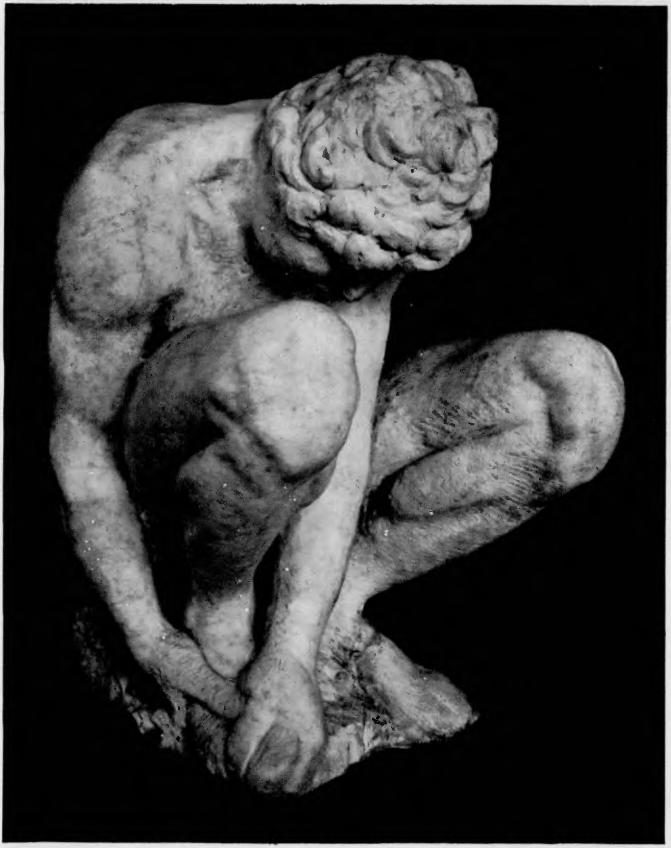


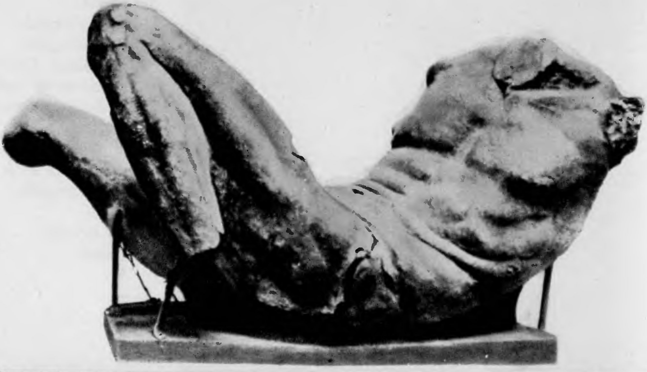
92. *Schiţă pentru Porta Pia.* Piatră neagră şi peniţă. Către 1561. Florenţa, Casa Buonarroti.

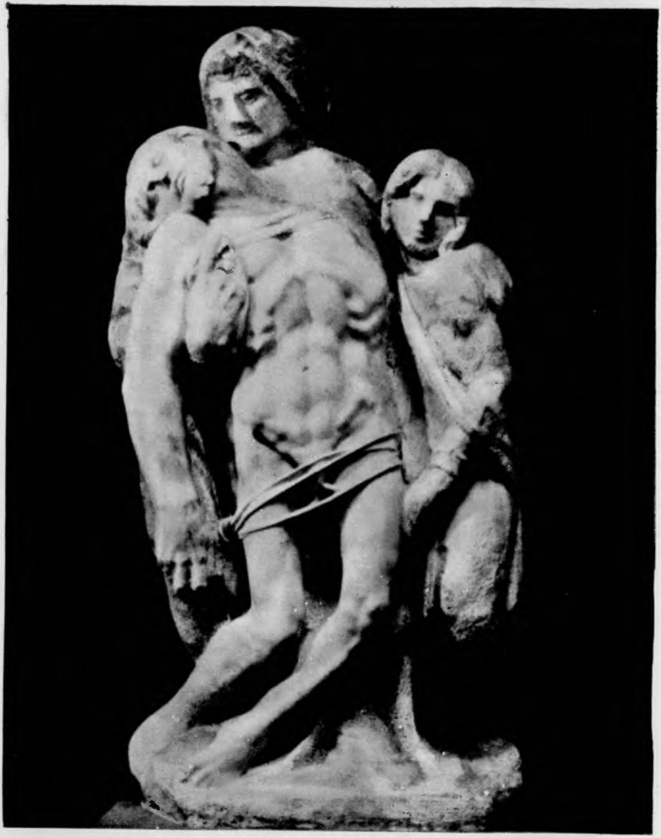


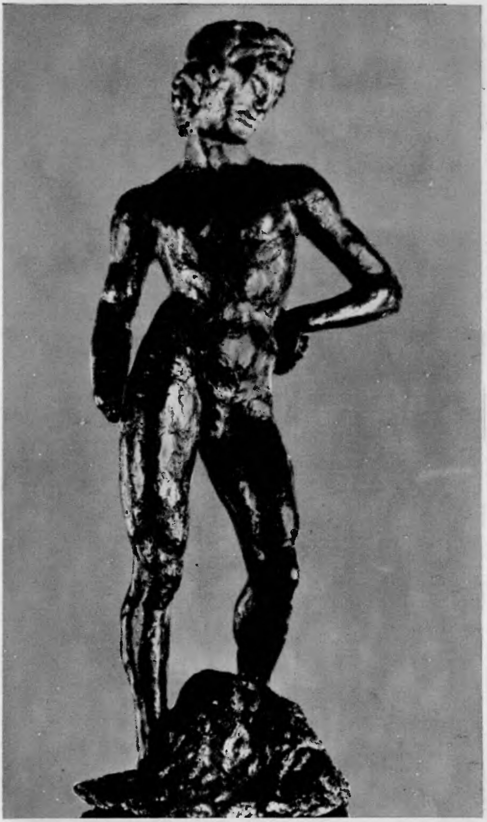
93. *Roma, Porta Pia, după o gravură din 1568.*
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes.

94. *Tînăr ghemuit,*
destinat, la origine, să fie pus pe cornişa superioară a mormîntului lui Lorenzo de Medici de la Florenţa.
Leningrad, Muzeul Ermitaj.
95. *Model pentru un zeu fluvial.*
Florenţa, Casa Buonarroti.
96. *Pietà numită de la Palestrina.*
Florenţa, Galeria Academiei.







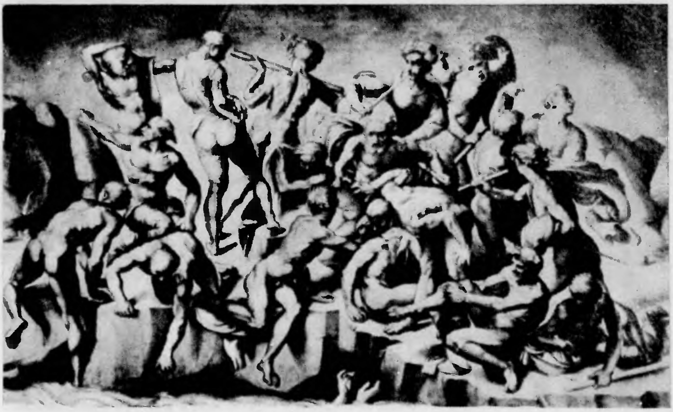


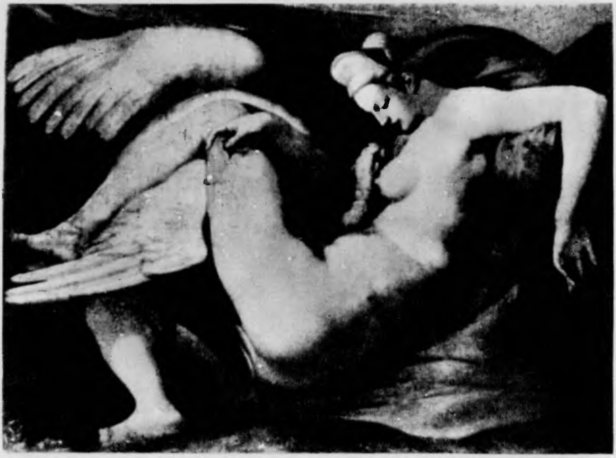
97. *David.*
Statuetă atribuită
lui Michelangelo.
Paris, Muzeul Luvru.

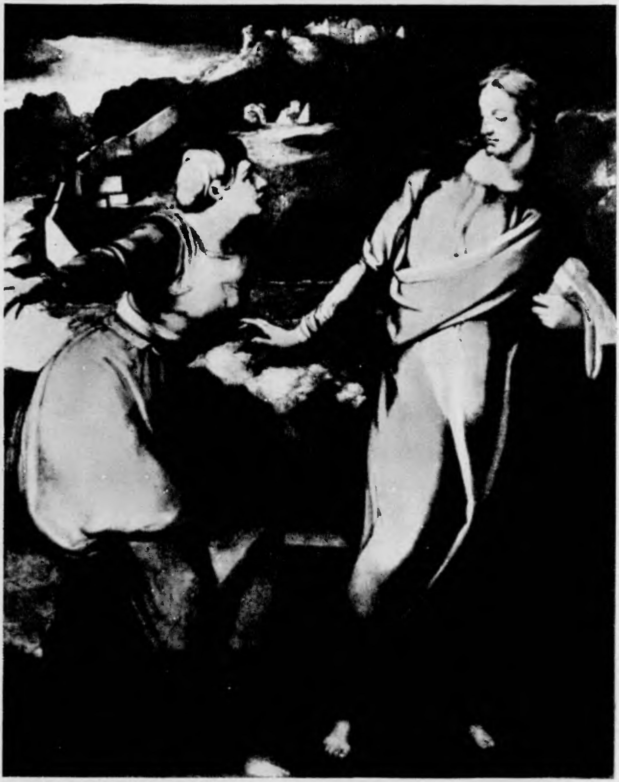
98. Bastiano da Sangal
Copie după cartonul
pierdut
al lui Michelangelo
pentru *Bătălia de la Ca*
Panou în *grisaille*.
Holkham,
Lord Leicester
Collection.

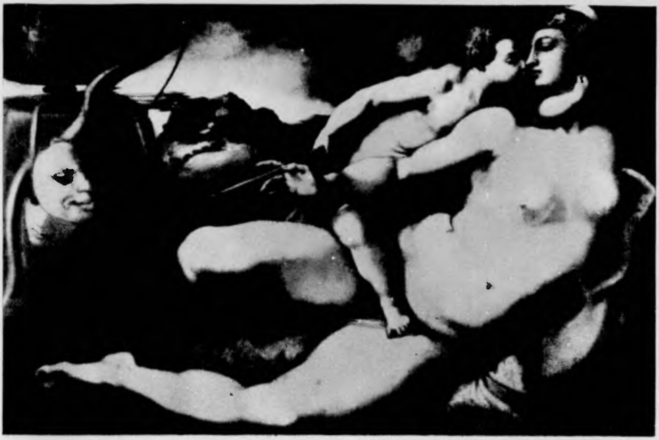
99. *Leda și lebăda.*
Copie după Leda
(lucrare pierdută)
pe care
Michelangelo
a executat-o pentru
Alfonso d'Este.
Londra,
National Gallery.

100. *Noli me tangere.*
Copie atribuită
lui Pontormo
după cartonul
executat de
Michelangelo
pentru
Alfonso d'Avalos.
Milano,
colecție particulară.

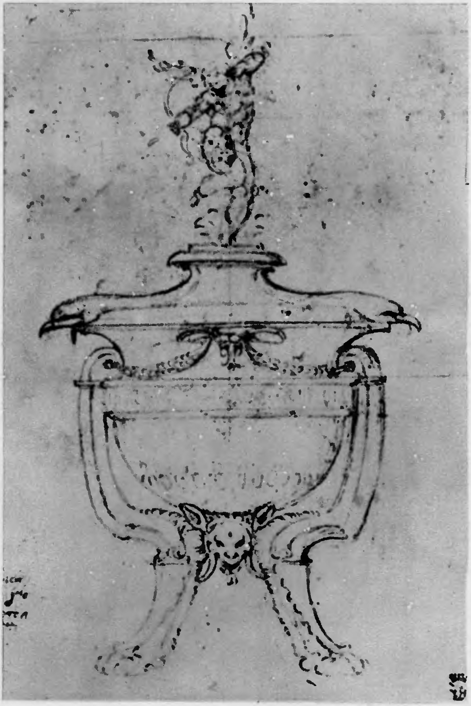








101. Pontormo.
Venus şi Cupidon.
După cartonul
(pierdut)
al lui Michelangelo.
Florenţa,
Galeria Academiei.



102. *Desenul unui
model de solniţă
de argint
pentru ducele
de Urbino.*
Londra,
British Museum.

Biblioteca de artă

84

Biografii. Memorii. Eseuri.

michelangelo

Umbre și tăceri fără sfîrșit, sfincși născuți din gîndirea disperată a omului puritan și păcătos, ură a sexelor ce se pîndesc, chin al pasiunii împinsă pînă la capătul unei forme spirituale care repune în chestiune dogme și raporturi de civilizație, știință care nu se deosebește de atitudini. Vestirea unei arte noi care se află între pictură și poezie, naufragiul arbitrar în chingile întunecate ale unui orizont limitat de limbaje transmentale, totul își regăsește liniștea în echilibrul geometric al cupolelor, în interiorul bisericilor și al sacristiilor.

SALVATORE QUASIMODO

Lei 13,50